„biblioteca critică"

G. CĂLINESCU

Coperta colecției : LUIZA BONDAR

BUCUREȘTI, 1971

„biblioteca critică"

G. CĂLINESCU



editura eminescu

„Biblioteca critică" își propune să prezinte cititorilor personalități ale literaturii române, așa cum au fost receptate de-a lungul vremii de critică, în momentele cele mai importante pentru înțelegerea operei lor.

Culegerea de față a fost alcătuită în redacție de *Liviu Călin* și *Ion Moldoveanu*.

G. IBRĂILEANU

G. CĂLINESCU, *„Viața lui Eminescu"*

Am cetit cartea d-lui Călinescu îndată ce a apărut și încă nu mă pot despărți de ea. O țin pe lîngă mine, recitesc unele pagini ori capitole întregi, pentru faptele relatate, pentru modul în care autorul le povestește, pentru imaginea ce și-a făcut-o d. Călinescu despre poet, pentru frumusețea limbii și a stilului – și-mi spun mereu : *există*, dar nu în înțelesul pe care, cu exces de modestie, autorul îl dă acestui cuvînt în postfața sa.

Mirarea mea – căci aceasta e starea de suflet pe care mă încerc s-o exprim aici – este că biografia poetului, așa cum o merită el și care mi se pare irealizabilă în condițiile actuale ale istoriografiei noastre literare, o am aci, pe masă, dinaintea mea.

Cartea d-lui Călinescu îți îmbogățește cunoștințele despre Eminescu, îți dă o imagine completă a lui – și plăcerea de a încerca să o retușezi – te încîntă ca o operă de artă, fiind-

că, în limitele genului el, este o operă de creație, și în sfîrșit are calitatea eminentă de a te face să gîndești.

Este, după umila mea părere, monumentul cel mai important ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu.

S-au scris cîteva pagini bune și pînă acum despre el, cu privire la o problemă sau alta, dar cu cîteva flori nu se face primăvară. „Planul" lui Eminescu nu fusese încă „ridicat". D. Călinescu ne-a dat prima parte. A doua, o anunță pentru toamnă.

Eminescu a fost o anticipație. O apariție aproape inexplicabilă. Un meteor căzut aici, printre noi, din alte lumi. A fost prea mare pentru vremea cînd a apărut, pentru cultura acelei epoci, vreau să spun pentru cei care au voit să-i priceapă integral psihologia, viața, opera.

Critica literară (și, cu atît mai mult, istoria literară care, în bună parte, este critica literaturii de altădată) apare tîrziu în cultura unui popor. Este conștiința ce se întoarce asupra ei însăși. Și cînd încă nu aveam genurile literare mature, ca romanul ori drama psihologică, cu atît mai puțin am fi putut avea critică literară.

Oameni sensibili la opera de artă, familiarizați cu problemele estetice, inițiatori de curente, șefi și subșefi de școli și cenacle, am avut destui, dar de aici nu urmează cu necesitate existența unei adevărate critici literare. Maiorescu a fost îndrumător, om de gust și estetician, dar în critica propriu-zisă – și aceea mai mult teorie este-

tică pe marginea operei literare — nu are decît puține pagini. Iar faptul că pînă ieri criticul român era teoreticianul unei estetici, un promotor, un șef sau toate la un loc, în orice caz un partizan, și valorifica talentul și opera prin maniera literară (ba unii nu aveau nici gust literar — cîini de vînat dresați, cum s-a zis, dar lipsiți de miros — și *totuși* opera lor trece drept critică) dovedește adevărul afirmației noastre.

Acum a venit și timpul criticii literare și, dacă nu ne înșelăm, d. Călinescu e acela care marchează mai cu putere această dată în cultura noastră.

D. Călinescu e un *critic*, adică un om de gust, înzestrat cu o serioasă cultură estetică și literară, care ia contact direct cu opera de artă, liber de orice alte considerații afară de valoarea operei, un om despre care nu știi dinainte — după „școala" din care face parte scriitorul din titlul articolului său — că o să fie favorabil sau defavorabil, ori, în cazul cel mai bun, că o să precupețească laudele unui scriitor din altă tabără și o să copleșească cu elogii copioase pe scriitorul din tabăra sa.

Iar cu *Viața lui Eminescu*, d. Călinescu și-a făcut debutul în istoria literară, și l-a făcut în chip strălucit.

Biografia d-lui Călinescu nu este material aruncat cu toptanul în brațele cetitorului, nici exegeză (pentru exegeză) de documente, nici

explozie de sentimente pentru personagiul biografic, nici biografie romanţată. (Dacă d. Călinescu n-ar fi scris-o cu talent, desigur că biografia ar fi fost „ştiinţifică" !) Este operă de creaţie, în care informaţia, adunată cu diligenţă şi discernămînt, aduce faptele din care rezultă „viaţa" eroului său, toate faptele, dar numai cele necesare, semnificative.

D. Călinescu *ştie* să utilizeze izvoarele. D-sa este stăpînul şi nu sclavul lor. Cu o remarcabilă sensibilitate intelectuală, ştie să aleagă esenţialul şi caracteristicul. Adesea, într-o singură frază, d-sa topeşte excelent mai multe izvoare, valorificîndu-le unul prin altul, şi înviind faptul prin viziunea sa şi prin stilul său personal. E una din reuşitele cele mai impresionante ale d-lui Călinescu. E, în mic, ceea ce d-sa face în mare : tot ce se ştia despre Eminescu şi tot ce ştie numai d-sa — combinat într-o viziune unică, organică, în imaginea unui om.

Dar meritul acestei sinteze creatoare, ca şi ceea ce este nou în izvoarele d-lui Călinescu şi în interpretarea lor, rămîne necunoscut cetitorului, fiindcă d. Călinescu nu polemizează, nu pune note sub text. (Lipsa de note sub text, pentru care a fost învinuit, e un sacrificiu din partea d-lui Călinescu.)

D. Călinescu „romanţează" atît de puţin, încît atunci cînd face o ipoteză pe baza faptelor, cînd, cu alte cuvinte, presupune un fapt cît de mic — determinat de un fapt documentar — d-sa nu uită să spună „probabil", „cred" etc. ..., aşa că

cetitorul este edificat. Ceea ce a făcut impresia de romanțare este, pe lîngă talent, dominarea faptelor de către autor, interpretarea lor originală.

Pentru a duce la bun sfîrșit biografia lui Eminescu, autorului i-au trebuit însușiri de cercetător și gînditor într-un grad de care se poate dispensa la rigoare un biograf și critic francez sau englez, care găsește un material bogat și sigur de fapte informative în jurnalul scriitorului, în corespondența lui, în memoriile altora, în ziarele epocii, în cercetările predecesorilor.

Numai cine cunoaște materialul de care s-a putut folosi d. Călinescu – prin preocupările mele profesionale mă prenumăr printre aceștia – își poate da seama de greutățile întîmpinate de d-sa. Marea majoritate a informărilor celor mai prețioși pentru alcătuirea unei astfel de opere, adică a celor care l-au cunoscut personal și de aproape pe Eminescu, au fost oameni prea simpli, incapabili să-l priceapă. (E greu să pricepi pe orice om, și cu atît mai mult pe unul ca Eminescu.) Apoi, cei mai mulți dintre ei și-au consemnat impresiile, ca și faptele poetului, foarte tîrziu, după vagi amintiri – și nici unul în „jurnale" contemporane cu faptele. În sfîrșit, cînd e vorba de izvoarele pentru copilăria și adolescența poetului, martorii au defectul de a nu fi știut cu cine aveau a face. Eminescu era un coleg de școală sau de jocuri ca oricare altul, așa încît nu i-au dat atenția necesară, care ajută „păstrarea", cum se zice în psihologie la

capitolul „Memorie". Afară de asta, cînd au scris, știau că e un om de geniu și fără să vrea, vedeau faptele altfel decît s-au petrecut, iar romantismul poeziei lui Eminescu îi ispitea să-i romantizeze și viața – cum s-ar zice să i-o „romanseze".

Iar dintre cei mai pricepuți – unul, Maiorescu, era logician și filozof, dar puțin psiholog. Pe Eminescu el l-a văzut prin prizma unor prejudecăți ideologice : inconștient de geniul său, frigid din punct de vedere erotic, înamorat de un prototip platonician de femeie, abstract față de toate ispitele vieții concrete. Altul, Slavici, pentru care viața sexuală era o imoralitate și pesimismul o alta, îl vedea optimist în concepția vieții, consacrat castității etc. Panu, raționalist voltairian, incapabil să se transpună într-o psihologie ca a lui Eminescu (cum de altfel și Eminescu în una ca a lui Panu), vedea în el animal de lux, se-nțelege, dar bizar, pe care nu-l poți lua în serios cu tot dinadinsul. Numai Caragiale, lipsit de prejudecăți ideologice, observator, spirit concret, artist curios de viață, l-a înțeles, cred, mai bine – a scris însă puțin, nu s-a ținut de făgăduința de a „reveni". Și trebuie să adăogăm imediat, că realismul său radical l-a împiedicat să vadă exact în sufletul romancierului nebulos Eminescu. În sfîrșit, afară de Maiorescu, nici unul n-a avut cultura necesară ca să priceapă preocupările poetului, și cu atît mai puțin sensul și importanța lor în viața lui de toate zilele.

— Dacă e aşa, dacă izvoarele sînt insuficiente şi nesigure, cum s-a încumetat d. Călinescu să scrie această biografie ?

Întrebarea ar fi legitimă, dacă d. Călinescu nu ar avea în el, în inteligenţa sa, mijloace excepţionale de investigaţie. E greu să reconstitui o specie animală după un os fosil, dar nu e imposibil. Insuficienţa — *fatală* — a materialului nu trebuie să descurajeze. Din contra, trebuie să stimuleze, să înverşuneze pe cercetător. Şi, apoi, *à l'impossible nul n'est tenu.*

Dacă ar exista undeva un material bogat, inaccesibil însă, atunci s-ar înţelege renunţarea — provizorie. Dar afară de ceea ce o fi conţinînd „memoriile" lui Maiorescu [1], e cu neputinţă să existe vreun material important necunoscut pînă astăzi.

Dar d. Călinescu a compensat, pe cît posibil, penuria izvoarelor şi nesiguranţa mărturiilor prin cercetarea manuscriselor poetului. D-sa e primul care a ştiut să citească, din punctul de vedere din care vorbim aici, punctul de vedere cel mai important afară de cel estetic, hîrtiile rămase de la Eminescu. Hodoş, Scurtu şi chiar Chendi au stat ani şi ani între manuscrisele poetului, dar n-au înţeles nimic, ori nu i-a interesat nimic — e acelaşi lucru. D. Călinescu

---

1 După fragmentele publicate în *Convorbiri literare* se pare că aceste „memorii" sînt cu totul sumare şi poate mai mult politice şi că notele despre Eminescu privesc epoca, mai puţin interesantă, a bolii lui (n.a.).

n-a cercetat manuscrisele numai ca bibliotecar ori ca editor, și nici numai ca istoric literar, ci și – mai cu seamă – ca psiholog. Și, desigur, și ca estetician și critic, ceea ce vom avea plăcerea să constatăm în volumul pe care-l pregătește.

Psihologia lui Eminescu, d. Călinescu a făcut-o ca artist și, trebuie repetat, ca artist creator. D-sa a făcut ceea ce s-a numit *„de la psychologie vivante"*.

Biografia, înțeleasă astfel, ține de istorie, pentru că e vorba de un om cu activitate publică, și de roman, pentru că în cea mai mare parte povestește fapte neistorice. Că aceste fapte îi sînt impuse biografului – artist de documente, aceasta nu schimbă nimic.

D. Călinescu asediază pe eroul său din toate părțile, metodic – aș fi trebuit să spun : strategic –, ca să străbată în psihologia lui și reînvie totul, personalitatea poetului ca și atmosfera în care s-a dezvoltat.

Una din calitățile cele mai remarcabile de artist ale d-lui Călinescu este adaptarea stilului la fond, cu alte cuvinte viziunea totală și clară a lucrului. D. Călinescu, rămînînd în sfera limbii strict literare, scrie potolit-moldovenește cînd evocă imaginile copilăriei, peisagiile rurale, oamenii simpli din preajma lui Eminescu. (Limba aici e un mijloc de creație a vieții. E neologistic, rapid cînd judecă, analizează, cînd privește lucrurile prin prizma cercetătorului.

Această adaptare, această supunere a formei la fond, această polimorfie a stilului îl pune alături de Caragiale și de Sadoveanu și dă operei sale un caracter de înaltă artă [1].)

De altfel, d. Călinescu stă alături de scriitorii cei mai artiști ai noștri prin toate caracterele scrisului său. Puțini oameni cunosc care să știe exprima, direct ori „figurat", cu atîta exactitate scurtă și cu atîta priză asupra inteligenții și a imaginației cetitorului. Și să reușească să exprime în limba tuturor observații fine, insuficiente prin considerații teoretice subtile.

Mă împac cu tot ce spune d. Călinescu ? *Firește* că nu. Cartea d-lui Călinescu nu este o colecție de locuri comune, de idei răsuflate, ca să se poată împăca oricine cu ea pe de-a-ntregul. Este o operă originală, și ca atare dă de gîndit. Și cînd începe gîndirea, începe divergența. Afară de asta, *Viața lui Eminescu* nu este o înșiruire de fapte și de explicații, este realizarea concepției d-lui Călinescu despre Eminescu. Și este imposibil ca doi oameni să-și facă aceeași „idee" despre un om, despre un eveniment și chiar despre un simplu obiect neînsuflețit. Există tot atîția Napoleoni, tot atîția Victori Hugo, cîți istorici, biografi și romancieri au scris despre ei, și tot atîtea Veneții cîți călători-artiști au zugrăvit-o. Și tot atîția Ionescu Gheorghe cîți amici are el, care-l văd, fiecare,

---

1 Vezi vocabularul din *O făclie de Paști*, vezi ultimele volume ale d-lui Sadoveanu (n.a.).

în alt mod. Și desigur vor exista totdeauna tot atîția Eminești cîți cercetători se vor mai ivi.

Și consider ca o datorie față de o operă capitală să-i aduc unele obiecții. Și dacă s-ar întîmpla ca unele din ele să fie îndreptățite — întrucît obiecțiile de concepție pot fi îndreptățite ! — aceasta nu ar micșora întru nimic valoarea excepțională a acestei opere, care inaugurează la noi biografia adevărată. E natural ca o asemenea operă să provoace discuții. Pînă acum, dacă nu mă înșel, afară de rari excepții, n-a avut parte decît de laude goale și atunci nesăbuite — un alt aspect caracteristic al criticii și, în genere, al culturii noastre încă începătoare.

Dar, ca să nu mă repet, obiecțiile le voi face cu altă ocazie, într-o lucrare personală — cîteva note pe marginea operei și vieții lui Eminescu. [...]

(*Adevărul literar și artistic*
16 octombrie 1932, p. 1, 2.)

E. LOVINESCU

G. CĂLINESCU
[Criticul]

Talent, – aş putea zice –, dar nu e numai talent, pentru că e şi muncă, şi nu o muncă de bivol la jug, ci de om repede orientat în chestiuni abia întîlnite şi priceput în a organiza în sînul lor o reţea întreagă de tranşee şi de comunicaţii subterane. Pentru a fi critic, G. Călinescu are toate calităţile : sensibilitate artistică de poet şi romancier, cultură literară, talent de scriitor şi o mare mobilitate asociativă. Îi mai lipseşte doar convingerea în valabilitatea misiunii sale critice. Mult mai mari, pretenţiile criticului se îndreaptă spre vaste construcţii de istorie literară sau spre monografii uriaşe. Simplă improvizaţie, prin talent literar şi ştiinţă arhitectonică, *Viaţa lui Mihai Eminescu* a obţinut aprobarea tuturor. Îmbărbătat de succes, cîţiva ani după aceea, a săpat cu hărnicie şi metodă în opera poetului, nu numai văzută, ci şi în cea nevăzută, a ineditelor, galerii inextricabile. Rezultatul cercetărilor s-a depus într-o se-

rie de tomuri masive, pentru care nu poţi avea decît respect şi admiraţie. Căutînd însă monumentalul, scriitorul s-a pierdut în labirintul său hipogeic. Captiv al propriei sale ingeniozităţi şi frenezii, el n-a mai putut dibui galeria îngustă a ieşirii. [...]

(Istoria literaturii române contemporane, 1900–1937, Editura librăriei Socec, Bucureşti [1937], p. 65–66.)

POMPILIU CONSTANTINESCU

G. CĂLINESCU, *„Enigma Otiliei"*

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc și evocativ, era o preocupare vădită și-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunții* ; bătrînele asexuate din „casa cu molii" și profesorul Silvestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant și ar fi putut singur să formeze substanța unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepție prea eterogenă despre acest gen, în care a voit să cuprindă prea mult, oscilînd între portret, lirism și document, cu prea mari salturi ca să fuzioneze într-un tot organic atîtea preocupări.

Romanul de astăzi, *„Enigma Otiliei"* este construit cu un meșteșug sigur, pe mai multe planuri, și cu o detașare epică întru totul stăpînă pe materialul uman, atît de divers și de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lunga sa povestire degajînd clar, conturat și cu subtile nuanțe, în același timp, o serie de tipuri psihologice

de o reală viabilitate în ficțiune. Senzația de lucru văzut (evident, în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor și de autenticitate umană și socială a personagiilor este necontenit susținută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei*, de nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretențioasă și cu veleități de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixînd în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează ; impresia de realism, de experiență treptată așa cum o imprimă viața, cu sinuozitățile, cu surprizele, cu umbrele și luminile ei, este covîrșitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existența tînărului Felix, martor și actor în toate întîmplările aproape, care alcătuiesc romanul cîtorva familii și construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Sima primește o magistrală lecție de viață, cu riscul dezamăgirilor, dar și cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realități tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creștere și de formare a personalității ; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întîmplările epice, se dezvăluie caracterele mascate sau brusc puse-n mișcare ale personagiilor cu o structură bine definită.

D. Călinescu n-a pornit de la abstracţiuni, de la idei psihologice, cînd şi-a construit tipurile; ele se realizează, cu amploare, cu bogăţie de impulsii şi cu nuanţe multiple, pas cu pas ; dacă reacţiunea lor este, în esenţă, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerîndu-ne acea impresie de viaţă care se realizează sub ochii noştri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd naraţiunea; dar ea nu izvorăşte din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziţie, din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacţie, să ne afirme necontenit parcă : asta e viaţa ! Şi-ntr-adevăr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic ; constată, reconstituie experienţe umane şi tipuri ; iată de ce vedem, în noua carte a d-lui Călinescu, o vocaţie de prozator şi descifrăm o structură epică. Intuiţiile sale pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilităţii, care este şi semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu Felix Sima descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iaşi în Bucureştii antebelici ; orfan de părinţi, se pune sub ocrotirea tutorelui său, cu a cărui autoritate a avut numai un contact juridic. Naiv, fără experienţa vieţii, lipsit de afecţiunea necesară vîrstei, are o singură ambiţie : să studieze medicina şi să-şi facă o carieră stră-

lucită ; de altfel, destul de muncitor și inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observații într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formației lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspirațiile și categoria inteligenții. Viața nu se-nvață din cărți, și Felix are ocazia s-o constate zi de zi ; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) și capitalizează banii din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deși nu e lipsit de o reală afecțiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsura înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului ; pe de alta, iluzia că viața lui se va prelungi la infinit ; avertizat de o ușoară paralizie, începe să se gîndească, sub îndemnul unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei ; luptele între speranța lui de a se-nsănătoși, egoismul de a nu se deposeda de avere, inițiativele și reticențele de a depune o sumă pe numele fetei și rezistența tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, și a unui băiat întîrziat la minte, degenerat sub raportul fizic și etic, neisprăvitul Titi, fac din existența lui, îndeobște ștearsă, monotonă, a unui avar, o tragedie atît de umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele și mai aprige ale moștenitorilor ; Aurica, Titi, Aglae, Stănică, ginerele în-

surat cu Olimpia, uzează de o adevărată strategie ca să pună mîna pe averea bătrînului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă militărește casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în așteptarea morții, cu liniște și satisfacție, este de un relief și de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moștenitorilor surprinde, într-o compoziție amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două „celule sociale", cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cît de puerilă și de romantică, de exterioară este avariția lui Hagi Tudose al lui Delavrancea față de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu ! Și cît de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moștenirii, prin participarea lui Stănică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop și de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese și om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de vești imaginare, născocite din interes și din ambiția de a fi informat, măsluitor de situații și profitor de pe urma tuturora, Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu din *Craii de Curtea-Veche*. Spion al tuturor, el jefuiește pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase și lui Felix, abdicînd de la orice simț moral nu-

mai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-l diferenția totuși de frații lui întru interes, căci d. Călinescu știe să ocolească primejdiile, dîndu-i o autonomie în ficțiune, fără a fi tributar înaintașilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanțat reliefate. Căci dacă partea leului din moștenirea bănească a lui Costache revine lui Stănică, Aglaia se compensează și ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol la cărți (joacă numai cu bani de împrumutat) și ținînd sub teroare pe soț, pe Simion, maniacul care-nnebunește și care e uitat de toți la ospiciu. Femeie voluntară, ea face și desface viața nătîngului fiu, Titi, ea hrănește cu iluzii rare pe Aurica, fată urîtă, bătrînă, rea și invidioasă, din cauza condiției ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului agită personagiile din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica și chiar Stănică sunt niște ratați, un alt lot de personagii se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-o firească și necontenită criză sentimentală și fizică, evoluînd între dragostea platonică, de efuziuni mistice și gelozii abstracte pentru Otilia, și între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soție a lui Stănică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfășoară în ample evoluții, este acela format de Otilia și Pascalopol, om subțire, bogat, de distincție socială

şi sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, oscilînd între sexualitate şi afecţiunea paternă, providenţă a tuturor profitorilor, cu bunăştiinţă şi elegantă acceptare. Ar fi fost uşor să cadă în convenţionalism construcţia acestui personagiu dacă d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanţelor sufleteşti şi atîta sobrietate în insistenţa asupra calităţilor lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moşierul îndrăgostit de Otilia este un personagiu nou în romanul nostru, şi, fără a fi ridicol cît de puţin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor şi o pudică delicateţe a pasiunii lui crepusculare. Şi tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuşi, cu abilităţi feminine foarte nuanţat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix şi bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic şi în acelaşi timp participă la un profund realism. Iubind luxul, călătoria, muzica şi desfoliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este însăşi feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează şi pe avarul Costache şi chiar pe cei mai aprigi duşmani ai ei. Este de adîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri şi reticenţe numeroase, în speranţa că tinereţea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un

semn că feminitatea ei nu se-nşeală ; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui şi fuga cu un conte străin sunt consecinţele fireşti ale aceleiaşi feminităţi profunde.

Romanul d-lui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcţie sigură, cu o intuiţie socială şi psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc şi de nuanţe sufleteşti revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întîia mînă ale epicei noastre urbane.

(În *Vremea*, An. XI, nr. 534, aprilie 1938, p. 25, rubrica „Cronica literară". Reprodus din *Scrieri*, vol. al II-lea, Bucureşti, 1967, p. 214–218.)

MIHAI RALEA

„ISTORIA LITERATURII ROMÂNE" de G. Călinescu

Vîlva stîrnită în jurul cărţii d-lui G. Călinescu nu dovedeşte nici o nobleţe culturală. S-ar putea crede, la prima aparenţă, că preocupările româneşti sînt aşa de pătimaşe şi de obsedante, încît, chiar în zăngănit de arme, din încordare naţională, în suferinţe de tot felul, ele primează.

În fond, acest „scandal" literar trebuie măsurat numai prin micimea dimensiunilor sale egoiste. O istorie a literaturii româneşti, din care două-treimi se ocupă de scriitori în viaţă, e făcută să stîrnească aprige susceptibilităţi. Chiar acei cu care autorul a fost extrem de generos se simt nedreptăţiţi : d-l G. Călinescu a mai comis şi neiertata greşală de a introduce fotografiile autorilor în text. A început atunci o gelozie plastică, evident perfect dezinteresată : unuia i s-a reprodus numai o poză, şi încă aceea numai în profil, în timp ce altul are trei : una cu pălărie, alta juvenilă, alta călare etc. E de înţeles că, uitînd gravitatea momentului

istoric şi orice decenţă, talentele îndoielnice, aspiranţii cronici, uitaţii iremediabili au întreprins o campanie fără milă. Fiindcă, precum se ştie, din toate ambiţiile, cea literară e cea mai crudă, mai feroce şi mai lipsită de scrupule. Nimeni nu calcă mai uşor pe cadavre, peste un fragment de recenzie favorabilă, ca omul de litere. Raporturile cu această profesie sînt amare, iar cel ce se încumetă a le întreţine trebuie să se armeze cu filozofie. Mai ales că, în dreapta psihologie, iritaţiile produse sînt, pînă la un punct, explicabile. S-a vorbit de lipsa de tact din partea autorului. Dar e ţinut să aibă tact – virtute eminamente politică – un critic sau un om de ştiinţă ? Şi dacă l-ar fi avut n-ar mai fi fost vorba de d-l Călinescu şi de farmecul talentului şi temperamentului său. Despre *Istoria literaturii române* trebuie vorbit cu pudoare, cu seriozitate şi cu spirit liber.



Istoria literaturii române nu e o operă didactică, în înţelesul fixat şi obişnuit al tratatelor. Şi nici una de ştiinţă. Un produs spiritual trebuie luat aşa cum e el, în fizionomia, în configuraţia lui particulară, chiar dacă supără principii ori canoane prestabilite.

Nu e didactic manualul d-lui Călinescu, fiindcă sfidează orice spirit de clasificare logică a materialului. Criteriile de împărţire sînt arbitrare. Autorul, cedînd criticei literare sociologice, scin-

dează cursul istoriei în epoci și momente, definite prin grupuri de afinități. Pentru distincțiunea acestor grupuri se utilizează criteriile cele mai eterogene. Așa, de pildă, un capitol deosebește următoarele curente : „Tuberculoșii", „Fabuliștii", „Eseniniștii" etc. Mi-aduc aminte de răposatul C. Bacalbașa, care începea un articol de amintiri cu această frază : „Foștii mei colegi sînt unii morți, alții doctori...".

Dar clasificarea momentelor e și mai stranie. În momentul 1932 (de ce acest an numaidecît ?) sînt trecuți la un loc I. Petrovici cu Mircea Damian, C. Kirițescu cu Sărmanul Klopstock, N. D. Cocea cu Gh. Mugur, Ludovic Dauș cu d-na Cancicov, T. Vianu și D. Suchianu cu Tudor Mușatescu, D. V. Barnoschi cu N. Crevedia. Mai întîi : I. Petrovici, N. D. Cocea, Kirițescu, L. Dauș, Zarifopol sînt scriitori care activau înainte de 1916, iar Vianu și Suchianu au început să publice foarte frecvent din 1919. Și apoi, pe ce afinități au fost grupați la un loc ? Fiindcă un „moment" literar nu e o *coincidență* în timp, ci apariția oricum simultană a unor familii organice de spirite.

La momentul 1919, în care se găsește o caracteristică comună, aceea de „moderniști", se grupează lîngă Arghezi și Lovinescu pe Topîrceanu, Sevastos și... Aron Cotruș.

Istoria literaturii române nu e nici o operă cu caracter științific. Pentru aceasta ar fi trebuit o altă stare de spirit. Ar fi trebuit ca autorul să se înarmeze, față de variatele sale stări de

umoare, cu acele prudente îndoieli carteziene, care feresc de porniri impulsive, de rancune, de susceptibilități. Cine îl cunoaște pe d-l Călinescu trebuie să-și dea seama că a făcut penibile sforțări către seninătate. Dar temperamentului său îi trebuiau mai multe garanții și fixități metodologice. Valorile s-ar fi stabilit atunci fără intervențiile permanente ale subiectivității.

Metoda critică, pe care și-a pus-o înainte autorul cu voință conștientă, pare a fi aceea a analizei estetice formale. Dar, în fond, d-l Călinescu a căzut în cel mai complet *eclectism* utilizînd toate metodele posibile.

Metoda isorică e, cum se cuvine, utilizată copios. Alteori se utilizează metoda psihologică, prin detalii biografice în genul Sainte-Beuve. Dar nu Sainte-Beuve din *Causeries de Lundi*, ci acela din *Mes poisons*.

Foarte larg întrebuințată e metoda sociologică în felul lui Taine : moment, rasă, mediu, cu toate că autorul o combate la Dobrogeanu-Gherea și la Ibrăileanu. O bună parte din marii noștri scriitori sînt prezentați ca „exponenți". Așa, de pildă, Eminescu și Creangă, C. Negruzzi și Kogălniceanu sînt explicați prin ambiția istorică și socială a timpului. Capitolul despre Goga începe cu admirabilul tablou geopsihic al regiunii Rășinarilor, care amintește tablourile de geografie psihologică a unei regiuni franceze din *La Fontaine et ses fables.* Deși pare a respinge considerațiile de menta-

litate provincialistă la Ibrăileanu, mulți scriitori sînt explicați prin regiunea lor [...], iar în concluzia finală se face chiar o apoteoză a reprezentării culturale a provinciilor [...].

Metoda antropologică pare o adevărată obsesie : fiecare scriitor e pîndit pe generații în urmă în ascendența sa : armean, grec, evreu etc., și psihologia raselor îi pare că explică multe facultăți ori procedee mintale. De pildă, Zarifopol e prezentat la sfîrșit fiindcă e descendent dintr-o familie grecească și... ginere de evreu.

Metoda patologică, medicală, e utilizată cu grije și meticulozitate de ipohondru. După descendența rasială, ceea ce revine mai des e indicarea vreunei boli de care suferă scriitorul. Tuberculoza a creat, după autor, chiar o școală și un curent literar.

Vine apoi și rîndul polemicii : portretistica sub forma de pamflet are un rol primordial. Aici stă marele, imensul talent al d-lui Călinescu, chiar cînd, cum se întîmplă cu Iorga, Maiorescu, Zarifopol, Stere etc., etc., criticul e pornit, nedrept, parțial.

În fine, la scriitorii recenți, din tagma artiștilor puri, se întrebuințează și subtile și adînci analize pur estetice. Procedeele și structura formală a operii sînt discernute cu o rară pătrunzime și acuitate. Așadar, integralism metodologic.

Informația, ca bogăție și variație, ia proporții grandioase. D-l Călinescu arată chiar o superstiție a culturii (cutare scriitor e cult, cu-

tare e incult), pe care o confundă adeseori cu erudiția, părînd a neglija punctul de vedere al unei vechi observații, după care cultura e ceea ce rămîne după ce s-a uitat tot ce s-a învățat. Trebuie aplaudată această stimă, fie și excesivă, a informației, față de invazia de ignori și semidocți care au invadat în ultimul timp, numai pe baza de anarhie temperamentală, arena culturii românești. Dar imensa știință a d-lui Călinescu tinde către ostentație, către un fel de parvenitism cultural „de omni re scibile". Vorbește, din cînd în cînd, suficient și nițel prea sigur de sine, de domenii în care s-a inițiat recent și puțin specific, din surse de a doua mînă. Așa e cazul cu considerațiile filozofice hegeliene ori kantiene, cu fenomenologia lui Husserl sau cu excursiile în filozofia lui Heidegger, Kierkegaard sau chiar Bergson. Cîteodată, la fel, cu muzica, cu artele plastice, cu arta culinară, cu literatura germană.

Terminînd aceste mici șicane, observații rapide făcute în treacăt, e cazul să ne întrebăm dacă diversele elemente ale acestei mărețe și monumentale simfonii ideologice, care e *Istoria literaturii române*, sînt legate de cimentul vreunei ideologii sau al vreunei „Weltanschauung". D-l Călinescu a scrutat și a azvîrlit în fond judecăți de valoare asupra întregii culturi românești cu toate domeniile ei. E firesc ca criticul valorificator să fi pornit de la o atitudine de ansamblu.

Folosind caracterizările sale permanente istorice, trebuie să spunem că d-l G. Călinescu e un produs, în ce priveşte formaţia sa, al perioadei 1920–1930. Personalitatea sa, una din cele mai bogate din toată istoria culturii noastre (analogia te duce cu gîndul către Iorga, Hasdeu, Maiorescu, Stere), abundenţa sa creatoare se lasă greu încadrată în tiparul injust al mentalităţii de epocă. Totuşi, nimeni nu se poate feri de stilul vremii şi al generaţiei sale. Intre 1920–1930 a dominat în lume şi în România mentalitatea antiraţionalistă, antidemocratică, naţionalistă. Atunci au învăţat pe alţii V. Pârvan, L. Blaga, Nae Ionescu. Cu sau fără voia lui, G. Călinescu e elevul ori colegul acestora. Speculaţiile intelectuale îl lasă rece. „Ideile" i se par lucruri secundare. Intrebuinţează rar şi fără plăcere raţionamentul discursiv şi dialectica. Inclină către autoritarism şi ideea de ordine. Peste tot, caracterul rasist e indicat ca un criteriu ori ca o explicaţie. Concluzia finală a cărţii e dedicată, ca ultimă sinteză, specificului naţional. Spiritul xenofob şi rasist e mereu întrebuinţat. Chiar cînd, din motive personale şi pe unele aspecte polemizează cu gîndiriştii, cu Nae Ionescu, preferinţele sale merg cu filozofiile de nelinişte ale lui Pârvan şi Blaga.

Literatura lui O. Goga obţine locul de frunte. Prin obligaţiile sale oarecum profesionale e contaminat şi de concepţia sau metoda estetică. Dar aceasta nu formează fondul său sufletesc, care rămîne acela al unui mare scriitor bar-

bar, cu temperament acvilizat, neîngrădit de frîne și convenții, sălbatec, dezordonat. Literatura sublimă constituie prin ea însăși, pentru el, o valoare, și cei care n-au această vocație sînt priviți cu indulgență, ca infirmi. Alte preferințe merg către literatura dionisiacă de vitală abundență, către literatura rabelaisiană. Cu o asemenea fire și cu asemenea influențe, el n-are decît posibilități relative de adeziune la lumea valorilor din familia opusă. E de la sine înțeles de ce Maiorescu și Zarifopol trebuie să-l scoată din fire.

De aceea toată vîlva celor care-l combat azi pe motive naționale e absurdă, injustă. Ea e dusă ori de nemulțumiți pe chestiuni personale, ori trebuie interpretată ca „une querelle de famille".



Istoria literaturii române e o carte mare în sensul larg al cuvîntului, un moment al culturii românești. Genul ei e „sui generis". Nu poate fi determinat, dar se impune cu puternică fizionomie proprie. Talentul de scriitor îl indică printre primele rînduri ale literaturii noastre. Portretele, unele analize – aceea a lui Sadoveanu, atmosfera conferințelor lui Iorga, a lui Goga, Eminescu, Topîrceanu, Rebreanu, Arghezi și cîte altele –, bogăția infinită de observații, de caracterizări sclipitoare, spiritul, ironia, pătrunderea psihologică, bogăția informației, a puncte-

lor de vedere, depăşesc superb şi de departe insuficienţele şi lacunele. Ele fac parte din natura fatală a creaţiunilor omeneşti de mare calitate, unde eroarea şi detaliul, ele înşile, sporesc energia creaţiunii şi originalitatea de configuraţie a operii.

(*Revista română. Literatură, ştiinţă, artă.* Anul I, noiembrie-decembrie 1941, nr. 7–9, p. 512-515.)

G. CĂLINESCU

„Istoria literaturii române", cea dintîi istorie estetică și deci critică

1. — Numărul obiecțiilor întemeiate asupra *Istoriei literaturii române* a lui G. Călinescu sporește mereu, dînd multora satisfacția de a se dovedi judicioși. Meritele cărții îi acopăr însă lipsurile. Prin întinderea spațiului îmbrățișat, ea n-are alt echivalent decît în cele opt volume ale *Istoriei literaturii românești* ale lui N. Iorga, monument de erudiție informativă, greu de descifrat din pricina amestecului de planuri, culturalul fiind confundat cu esteticul, esențialul, semnificativul fiind înăbușite de vegetația amănuntelor moarte, rumegușul unei memorii prodigioase, fără capacitatea de a selecta ; în ultimele două volume asupra veacului al XIX-lea, cînd istoricul ar fi trebuit să cedeze pasul criticului, situația se complică și mai mult ; nu-i vorba numai de judecarea literaturii printr-un sistem ideologic, ci și lipsa discernămîntului critic ce-l face să rătăcească chiar și în domeniul deschis percepției sale estetice. Erorile lui sînt,

astfel, mai grave decît cele ale lui G. Călinescu, în care, cu toate deviațiile dictate de impulsiuni afective, stă de veghe un simț, estetic ascuțit, o putere de generalizare, de raportare în diferite domenii estetice și, mai presus, un talent literar, e drept, mai mult de ordin pamfletar și plastic, capabil de a se menține pe spații mari, pe cînd talentul literar, excepțional, al lui N. Iorga, nu se menține decît în scurte și fulgurante țîșniri, repede înăbușite de infinitezimalele informative.

Lucrarea lui N. Iorga fiind de caracter mai mult – sau chiar exclusiv – cultural, *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu e, prin urmare, cea dintîi încercare de a ne da o viziune pur estetică a literaturii noastre, însuflețită de un mare talent literar, mai ales portretistic.

„Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, scrie el în prefață, dar care este totuși capital : istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă și că, prin urmare, istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o pozițiune falsă, ieșită dintr-o opinie despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrîurește pe artist și că, studiind acest spirit în operele mediocre, vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public

cu istoria operelor de artă, ca rezultate ale efortului artistic... Nu există în istoria literară literatură mediocră, dar reprezentativă, dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un non-sens, o istorie socială arbitrară. În concluzie dar, după noi, istoria de erudiție rămîne o seacă cronologie (ceea ce nu înseamnă că respingem erudiția ca instrument), iar istoria literară nu se poate face decît de un singur autor cu vocație. E o operă de disciplină accidental, la temelie rămîne o operă de creație critică."

Singură această poziție estetică opusă poziției lui N. Iorga, de caracter cultural, înglobînd mediocritatea ca element propriu, reprezentativ al operelor studiate mai mult static, în suprafață și nu în adîncime, pune *Istoria* tînărului critic în linia posterității lui T. Maiorescu. El ne-a dat, astfel, global, masiv, o priveliște a literaturii noastre, cea dintîi și pînă acum ultima, de un caracter puțin științific, minată de un impresionism violent și de impulsuri uluitoare, dar menținîndu-se mereu în planul estetic, dacă nu și obiectiv, într-o continuă sforțare de creație artistică. Nicăieri nu vom găsi, în această *Istorie*, judecata estetică tulburată de considerații streine esteticei, de ordin principial : tendința etnică și etică nu se amestecă pentru a devia linia de apreciere : singur personalismul acut, pasiunea deformatoare l-au împins la multe nedreptăți ; trezind nu numai nemulțumirile legitime ale scriitorilor, ci și observațiile judici-

oase ale recensenților, care s-au grăbit să restabilească erorile evidente de apreciere. Orientarea rămîne însă ferm maioresciană ; cu toată străduința autorului, devierile, din nefericire prea numeroase, sînt temperamentale, căci ! „Epoca modernă, declară el în prefață, e cea mai iritantă, și e cazul a asigura pe toți că am pus cea mai strictă nepărtinire, unită cu voința cea mai caldă de a afirma talentul oriunde s-ar afla. Cei care se îndoiesc de acest lucru nu ne cunosc, ori au despre critică o idee foarte greșită." Dovezi contrare au adus aproape toți recensenții obiectivi ; într-un sector limitat și mai mult personal, vom da aici numai un exemplu, cu singurul scop al producerii evidenții.

În *Istoria literaturii române*, expresie originală a unei personalități puternice, dar inegală și pitorească, se poate găsi, după cum am mai spus, aproape orice : pagini admirabile de vervă pamfletară, portrete colorate și caricate, flexibilitate ideativă, pasagii descriptive de romancier, asociații personale de idei și de fapte, dar mult mai puțină cumpănire în judecată și simț al răspunderii, care nu pot țîșni decît din convingerea că criticul își acoperă cu propria-i persoană părerile și că adevăratul examen în fața opiniei publice nu-l dau scriitorii judecați, ci el. [...]

(T. Maiorescu și posteritatea lui critică,
Casa școalelor, 1943, p. 325–328.)

POMPILIU CONSTANTINESCU

„COMPENDIUL" D-LUI G. CĂLINESCU

Încă nu s-au stins ecourile publicistice, favorabile și defavorabile, stîrnite de monumentala *Istorie a literaturii române* a d-lui G. Călinescu, înfățișată de la origini pînă astăzi ; ediția mare este astăzi o raritate bibliografică, iar cei care au citit-o oscilează între admirație și rezervă, față de o operă excepțională prin întindere, varietate, prezentare grafică și iconografică, și mai ales prin judecățile de valoare emise asupra celor mai importanți scriitori naționali.

Originalitatea criticului și istoriografului enervează pe unii și uimește pe alții prin însuși caracterul ei cel mai izbitor ; într-adevăr, avem a face cu o nouă clasare și declasare a valorilor noastre literare, de la primele texte, din veacul al XVI-lea, pînă la cei mai apropiați contemporani.

Inteligență subtilă, percepție critică fină, fantezie aprinsă, sensibilitate mobilă și talent

plastic abundent, d. G. Călinescu este atît de dotat, încît se foloseşte – simultan sau succesiv – de marile sale însuşiri, oferindu-ne cel mai atractiv spectacol din critica noastră de astăzi. Temperament impresionist, personalitatea sa îmbină în mod ciudat impulsivitatea lui Iorga, cu maliția și rafinamentul lui E. Lovinescu ; nu vreau să spun că ar fi o apariție hibridă, alcătuită din două naturi care se exclud, ci din contra, caut cu aproximaţie o formulă care să ne sugere, măcar pe departe, o fizionomie spirituală atît de excepţională.

De o putere de muncă neobişnuită, de o fecunditate în care elanul şi reflecţia alternează, de o acuitate a percepțiilor și de o ingeniozitate şi prospeţime a formulării care încîntă, chiar dacă nu convinge, de o perspectivă care totdeauna surprinde, chiar cînd refuzi să aderi la planul oferit, d. Călinescu este o personalitate vie, agitată şi complexă ; nimic din ceea ce scrie nu este indiferent, fie sub raportul blamului sau al omagiului. Simţi uneori că, în nuanţe, are perfectă dreptate să afirme o judecată negativă asupra unui literat ; îţi dai însă seama imediat că nuanţele sunt prea aglomerate și anulează o percepţie globală, prin jocul lor maliţios ; aşa se întîmplă că apasă prea mult acolo unde ar trebui să atenueze și atenuează prea voit acolo unde ar trebui să apese mai simţitor. De o expresie plastică plină de cele mai neaşteptate resurse, radiază fosfo-

rescenţe din cele mai groase mîluri, cînd nu foloseşte o voită placiditate a cuvîntului, ca să insinueze o judecată defavorabilă. D. Călinescu are o emoţie de artist, violentă în substratul ei subconştient, faţă de opera de artă, ca şi faţă de personalitatea umană a scriitorului ; judecata sa depinde de acest moment iniţial, de graţie sau dizgraţie, ca să ia calea elogiului sau a respingerii ; valorile sunt supuse unui contact electric primordial ; dacă polii sunt încărcaţi de aceeaşi energie, asistăm la un fel de euforie a inteligenţii critice, iar dacă se întîlnesc fluizi contrarii, atunci descărcarea e violentă, furtunoasă. În tot cazul, tenacitatea impresiilor este vizibilă şi într-o atitudine, şi în cealaltă. Criticul este un pictor cu o paletă foarte bogată, punînd culoarea tare care reliefează plăcut sau displăcut ; citatul însuşi e ales cu generozitate sau maliţie, e stors de apă sau de esenţă, devenind demonstrativ şi încadrîndu-se sentenţios în textul analizei critice. Scriitorul e prezentat în volum sau în plan, din profil sau din structura lui intimă, pus între reflectoare puternice, care-l copleşesc sau îl avantajează. Criticul este un artist inimitabil, care-şi alege colţul de preferinţă de unde scriitorul poate să apară acoperit de umbre sau în lumina solară ; obişnuit cu tehnica lui, pînă la sfîrşit începi să-i adopţi punctele de vedere, într-atît este de personal, de ingenios şi de insinuant ; numai un cititor neinteligent sau ipocrit nu va recu-

noaşte că, oricîte divergenţe intime ar răscoli vasta panoramă a istoriei literelor noastre, caleidoscopic înfăţişată de d. Călinescu, nu impune prin excelenţa şi felurimea însuşirilor sale atît de personale. [...]

(Conferinţă radiodifuzată la 23 iunie 1945. Reprodus din *Scrieri*, vol. al II-lea, Bucureşti 1967, p. 224–226.)

VLADIMIR STREINU

SPECTACOLUL DE PERSONALITATE

Dintre confraţii de critică literară apăruţi după Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu şi E. Lovinescu, mai vîrstnici cu trei pînă la zece ani decît Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi subsemnatul, sînt la noi G. Călinescu, Tudor Vianu şi Perpessicius. Tustrei erudiţi propriu-zis şi totodată erudiţi ai impresiei artistice, ei stau bine alături, compunînd împreună conştiinţa estetică a unei generaţii. Grupaţi din afară prin îndeletnicire şi profesiune, ţinuta critică îi disociază însă pe dinăuntru. Fiecare s-a manifestat după o alcătuire proprie. Nici unuia nu i-a lipsit identitatea lui, de cîte ori s-a aplicat unei materii comune. O anumită gesticulaţie intelectuală, comportamentul personal, adică acea sumă de acte reflexe, căreia, datorită puterii de a particulariza o personalitate, îi zicem „stil", i-a despărţit tipologic.

Astfel Tudor Vianu, în construirea ideilor, cultiva linearitatea edificiilor greco-romane. O la-

tenţă parcă euclidiană era de presupus în inteligenţa lui. Expresia, privită analitic, îi era simplă, netedă şi liniştită. Erudiţia sa prefera alunecării curbe şi impulsiei tumultoase mişcarea în linie dreaptă, frîntă numai pe mari unghiuri simetrice, iar argumentaţia nu i se abătea de la operaţia strict logică. Frazele i se urmau după reguli convenite în epoci de claritate a spiritului. Cuvintele se sfiau să-i fie mai chemătoare decît suma lor în frază, după cum frazele înseşi, ferindu-se să pară cumva manifestante, cu alte cuvinte neagitînd vreun fanion care să le semnaleze mai de departe, consimţeau fără constrîngere la frumuseţea-sumă a perioadelor. Estetica unanimităţii era efectul ultim al disciplinei lor. Ştiind de mai înainte ceea ce avea de exprimat, pe Tudor Vianu ideile nu-l surprindeau de după cîte un cuvînt sau după vreo întorsătură a frazei ; el consemna pe îndelete rezultatul unui proces de gîndire încheiat. Prin eseurile lui de estetică şi critică, se reprezenta la noi forma european-tradiţională a prozei de idei. În condiţia sa internă, acest critic provenit dintr-un gînditor era un „grec", un învăţat al Greciei Mari, care transmitea modernilor, de pe un anumit punct al Europei, legatul ordinei spirituale. Stilizat impersonal, cu gustul vădit al dominaţiei de sine, fără îngăduinţi faţă de pitorescul şi spontaneitatea proprie, care nu-i lipseau, disociativ, metodic, riguros, instructiv şi chiar didactic, la nivelul exemplarităţii, acest spirit, văzut în economia culturii române, ilustra

tipul academic, reabilitîndu-l. Într-o epocă de anticlasicism, personalitatea lui Tudor Vianu, ca ideaţie şi expresie, afirmă valori ce compun stilul clasic.

La Perpessicius, erudiţia urmînd linia curbă a frazării, întoarse mai totdeauna asupră-şi, pentru a scăpa din nou în mereu alte arcuri şi ramificări ornamentale, după estetica parcă a conversaţiei unui vechi salon occidental, erudiţia însăşi devine podoabă stilistică. Felul de a introduce chiar date bibliografice e graţios ca un pas de menuet. Decalcuri franceze de limbă în alternanţă imediată cu sintagme româneşti desuete se învecinesc în acelaşi gust al preţiozităţii circumlocute. Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg, complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină şi gesturi inofensive. În condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparţine secolului politeţei şi este poate ultimul european căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuţele de dantelă şi fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare. Iar dacă, pe alocurea, costumul lui scump nu este cu totul îndemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar mînerul săbiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orléanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu

numai să evolueze între pereți de oglinzi versaillezi, dar să și răscolească arhive prăfoase și, în ani de revoluție, să se și șteargă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat și ars parte din dantelărie. Efectul dintîi ca și de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicație delicată în stil rococò.

Cu G. Călinescu spectacolul de personalitate se schimbă pe de-a întregul atît față de T. Vianu, cît și de Perpessicius. El e, în toate privințele, biografic, socialmente și psihologic, un *homo novus*. O energie primigenă, abundentă, impetuoasă, curgînd în direcții multiple și chiar opuse pe spații mici, părînd de aceea deseori tulbure, dar păstrîndu-și limpezimea și direcția de curgere pe spații mari, energie decisă, prin demonstrativ și aproape răzbunător, după legea morală, s-ar zice, a unui Rastignac al culturii sau a unui ocupant, ni se impune ca forță copitoare. Valoarea permanentă, la care țintește și ajunge temperamentul lui critic, este monumentalul, totdeauna evident prin materia multă și aprins pînă la urmă atît de amănuntul scăpărător, cît și de însuși stilul cantității. În limitele monumentalului, afirmațiile critice, intuițiile, impresiile, asociații, disociații, referința erudită, paradoxul, raționamentele, sofismele și mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încalcă, se asupresc, se acopăr și reapar, luptîndu-se încolăcit și alcătuindu-se astfel într-o impunătoare arhitectură de stil baroc. Asia fiind patria barocului, criticul acesta, care

este și un poet, un romancier, un dramaturg, un moralist și un filozof, se înfățișează, în condiția lui intimă, ca un Gengis Khan, un asiat cu nostalgia cruntă a Europei. El visează adesea, compensator, cîte o Acropole. Dar instinctul stilistic i se satisface de fapt pe frontoane dorice, pe care le copleșește decorativ cu salamîzdrele, cu caimanii și dragonii familiari. Această imagine se poate obține asupra lui G. Călinescu, din punctul de vedere cel mai înalt.

Privindu-l mai apropiat, personalitatea lui, în cuprinsul căreia asiatismul i se pacifică în momente de aticism, își declară întreaga complexitate barocă : apar limpede substilurile care într-o alternanță liberă, distinctă, dar și combinată, își acopăr prototipul cu derivații și forme secundare. Pînă la redistribuirea lor în clase generice, impresia provizorie este de stufăriș stilistic. Contemplarea liniștită, ca să se așeze în conștiința privitorului, e mai întîi împiedicată de alarma percepției artistice. Un fel de spaimă intelectuală încearcă pe admiratorii acestei mari personalități creatoare, putîndu-se zice că spaima nu lipsește nici ca realitate și nici ca intenție din compunerea ei. În orice caz, numai trecerea pe lîngă cearta de stiluri arhitectonice, pe care o susține pe acoperiș catedrala Sf. Antoniu din Padova trezește un sentiment asemănător. Ascuțimile ei gotice în același spațiu arhitectural cu volumele bizantine polemizează tăcut între ele ; rigoarea și simplitatea romană alături de

boltitura masiv maurescă se desfid reciproc ; și fiece unitate, cu detaliile proprii, se înalță și stă un timp singuratică, deși vecină cu celelalte. Doar stăruința privitorului poate învinge, prin însumare, atîta diversitate. Căci, după o anume familiarizare, înlesnită prin reveniri și reflexie, catedrala își clarifică metafora latentă, a cărei semnificație îi susține din ascuns felurimea tectonică : e o liturghie slujită pe acoperișul ei în mai multe limbi deodată și unitatea internă, prin care stilurile i se împacă, afirmă în cele din urmă un copleșitor sincretism religios, în expresie arhitecturală, al aspirației omului către divinitate.

Spectacolul personalității la G. Călinescu impune aceeași serie de atitudini, pînă să i se cunoască factorul intern, care îi originează complexitatea barocă. Factorul acesta nu e însă de natură ideativă și cu atît mai puțin statică. Dacă monumentele de arhitectură amintite pot sugera proporțiile și bogăția acestei personalități, aspectul ei dinamic de înfășurare și desfășurare continuă, de înălțare și cădere, de impulsie și repulsie, rămîne să fie arătat ca mai propriu și mai configurator. Mișcarea și tumultul, mai mult decît orice altceva, îi comandă conduita expresiei și îi pot aproxima natura intimă în chiar schema ei generativă. Că în dinamism stă virtutea principală a creatorului, afirmația aceasta pare a ne feri de preocupări excentrice. Linia stilistică țîșnește limpede și dreaptă ca o urmă de proiectil cu traiectorie scurtă, dar

neaşteptat, deşi tot dreaptă în noul plan, se întoarce cu aceeaşi viteză deasupra sau dedesubtul punctului de plecare, formînd numeroase unghiuri suprapuse ca o scară metalică ce duce la niveluri deosebite ; mereu imprevizibilă, ea se curbează în chip de secţiune de boltă şi intră în largi spirale ascendente şi descendente ce par schiţe inginereşti, înlăuntrul cărora s-ar putea zidi turle; zig-zagul mărunt duce la starea de vibraţie diafană, pentru ca din nou energia, care o aruncă în cele mai felurite forme de mişcare, să străbată în toate direcţiile propriu-i păienjiniş, formînd figuri geometrice distincte ca patrulatere şi cercuri, figuri care însă, animate de o demonie a imposibilului, încearcă să devină ceea ce nu pot fi, patrulaterele-cercuri şi cercurile-patrulatere, în cadrul unui desen liniar, labirintic, în care cititorul se poate uneori pierde, dar din care autorul totdeauna sare cu graţie şi cu un surîs secret de performanţă sportivă. Această complexă şi nepotolită mişcare stilistică îndrumează atenţia cercetătoare mai întîi la marea varietate de forme literare pe care le-a cultivat G. Călinescu, poezie, roman, dramă, critică, eseu, la care sînt de adăugat cercetări şi chiar aplicaţii în toate celelalte sectoare de artă ca pictura, arhitectura, muzica, dansul şi artele decorative, precum şi înclinări notabile pentru ştiinţele naturale, morale, filozofice şi politice, toate la un loc fiind forme desigur de sete gnoseologică şi de imensă mobilitate intelectu-

ală ; totuşi, mai adînc, graficul labirintic al stilisticei lui indică sub numeroasele direcţii de cunoaştere, teoretice şi practice, cauza însăşi care generează impresionantul spectacol de personalitate.

Văzut *in nuce*, dinamica personalităţii lui G. Călinescu rezidă în puterea creatoare a contradicţiei. De la întîiele manifestări publicistice, el îşi defineşte poziţia proprie contrazicîndu-şi epoca, contrazicîndu-şi confraţii de critică şi literatură, pe contemporani, ca şi pe predecesori, şi în cele din urmă, dacă nu în primul rînd, contrazicîndu-se spectaculos pe sine însuşi. E. Lovinescu, intuindu-i exact mobilul adînc psihologic, credea că el joacă numai în raport cu opera critică lovinesciană. Se înşela. G. Călinescu era abia la începutul mişcării lui de diferenţiere faţă de tot ce reprezenta critica românească. Unele poziţii critice maioresciene, unanim acceptate, cum erau „beţia de cuvinte" (în oratorie) şi „imaginile sensibile" (în poezie), aveau să fie combătute, prima – cu forţa de creaţie a „elanului verbal", iar a doua – cu indicarea „imaginilor abstracte". Se înţelege că E. Lovinescu, fiind dintre contemporani personalitatea critică dominantă, el şi nu altul, în tot ceea ce afirmase despre literatura curentă, servea de reactiv noii personalităţi. Afirmase Lovinescu, despre Hortensia Papadat-Bengescu, să zicem, e un remarcabil „talent viril" ? Călinescu afirma că, dimpotrivă, scriitoarea e un „talent

feminin". Față de critici de aceeași generație ca Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și alții, care dețineau cîte o cronică literară hebdomadară, în general impresionistă și actuală, el va ieși brusc din acest gen de critică, pentru a da activității sale și criticii timpului, în studii masive despre scriitorii clasici, o îndrumare biografico-istoricistă. De asemenea, romanul contemporan acuza psihologismul infinitezimal pe bază de subiectivitate și autoscopie în felul lui Marcel Proust, pe care la noi îl urmau atunci, cu caracteristici proprii, Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu ; G. Călinescu va scrie el însuși romane, dar formula obiectiv-balzaciană va fi noul teren de demonstrație prin contrazicere. El își cultiva astfel starea de conflict, pe toate planurile, cu orientarea de epocă. E însă de reținut în primul rînd nu atît această conduită reactivă, deși producătoare de opere importante, cît conflictul cu sine însuși, care, ca mobil sufletesc, indică profunda necesitate dialectică a naturii sale. Cazul cel mai expresiv rămîne articolul de început de carieră critică *De Apparitione Angelorum*, apărut într-o revistă orientată mistic ; la scurt timp, o altă publicație îi tipărește *De Disparitione Angelorum*, experiența îngerească încheindu-i-se urgent.

Ar fi o gravă eroare dacă asemenea oscilații ar fi luate ca incoerențe de gîndire, deoarece

feminin". Față de critici de aceeași generație ca Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și alții, care dețineau cîte o cronică literară hebdomadară, în general impresionistă și actuală, el va ieși brusc din acest gen de critică, pentru a da activității sale și criticii timpului, în studii masive despre scriitorii clasici, o îndrumare biografico-istoricistă. De asemenea, romanul contemporan acuza psihologismul infinitezimal pe bază de subiectivitate și autoscopie în felul lui Marcel Proust, pe care la noi îl urmau atunci, cu caracteristici proprii, Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu ; G. Călinescu va scrie el însuși romane, dar formula obiectiv-balzaciană va fi noul teren de demonstrație prin contrazicere. El își cultiva astfel starea de conflict, pe toate planurile, cu orientarea de epocă. E însă de reținut în primul rînd nu atît această conduită reactivă, deși producătoare de opere importante, cît conflictul cu sine însuși, care, ca mobil sufletesc, indică profunda necesitate dialectică a naturii sale. Cazul cel mai expresiv rămîne articolul de început de carieră critică *De Apparitione Angelorum*, apărut într-o revistă orientată mistic ; la scurt timp, o altă publicație îi tipărește *De Disparitione Angelorum*, experiența îngerească încheindu-i-se urgent.

Ar fi o gravă eroare dacă asemenea oscilații ar fi luate ca incoerențe de gîndire, deoarece

ele se dezvoltă totdeauna, la acest spirit conflictual, într-un spectacol impozant de personalitate. Montaigne scrie undeva într-un eseu : „*Distinguo* c'est le membre universel de ma logique". Călinescu ar fi putut spune celor ce se construiau pe ideea de unitate absolută în gîndire : „*Contradictio* este termenul unic al logicei mele". Este adevărat că aspectul iritant al mecanicei lui ideative nu lipseşte. Lui Maiorescu îi observă „îngustimea recepţiei critice", „estetica strîmtă" şi „lipsa de gust", fără să-l sperie că face afirmaţii contrare, în acelaşi studiu, că „a promovat infailibil toate valorile vremii" sau „acordă autoritate unor scriitori care s-au dovedit vrednici de această onoare". Tot astfel, „limba de idei" a lui V. Conta „e mai imaginativă decît a didacticului Maiorescu", totuşi acesta are „un talent de exprimare a ideilor excepţional", Conta fiind „filozof", dar Maiorescu fiind „mult mai filozof". Contradicţia ia deseori forma „criticei intestine", cum o numea Sainte-Beuve, apărînd pînă şi în forme lapidare : „o mare inteligenţă mediocră" sau „un mare scriitor minor". Acul indicativ al judecăţii critice vibrează cu o mare nelinişte şi agitaţia îl izbeşte de marginile cadranului.

Dar mişcarea contradictorie faţă de sine este însăşi puterea generativă a bogăţiei lui de personalitate. Ea se desvoltă cu timpul în mari antinomii ca impresionism şi documentaţie ştiinţifică, criteriu estetic şi criteriu biografic, natură şi artă, perechi de valori ilustrate cu opere ma-

sive și totdeauna excepționale, indiferent de genul căruia îi aparțin. Mecanica intimă a contradicției proprii îl poartă, în critică, la pozițiile intelectuale externe. E paradoxal, ca în cazul „elementarului" Eminescu și „rafinatului" Creangă, și e sofistic cînd, combătînd pe Maiorescu, pentru că ridiculizase strofa : „Talia-ți înaltă și subțirică, / Ochii tăi negri de abanos, / Mîna ta albă și mititică / Fac din tine un cer sticlos", adaugă prin *ignoratio elenchi* : „Adică o femeie nu poate semăna cu cerul !" Iar în creația epică, aceeași mecanică spirituală se recunoaște în personaje construite pe extreme psihologice și artistice : caricaturi ale intelectualității și aristocrației, precum și tipuri ca Ioanide, imagine a absolutului artistic.

Marele spectacol de personalitate Călinescu îl dă însă în retragerile lui din paradoxe, din sofisme, de pe extremele pe care îl aruncă mecanica contradicției ; și chiar cînd ajunge pe extrema opusă, operația graduală de corectare a primei poziții arată durata existențialistă, atît în meditația abstractă cît și în opera de creație propriu-zisă, durata în care e de văzut dinamismul patetic al acestei mari inteligențe creatoare. Pretutindeni, în opera lui de creație sau în studii asupra creației altora, e un *hic et nunc* existențialist, a cărui ardere se asociază ca intensitate cu arderea de pe toate pozițiile, fie și opuse. Aceasta e însăși atitudinea lui de artă și viață, cea mai decisivă. Căci la puterea de a gîndi și a simți genial, omul acesta, cu o per-

sonalitate contradictorie, dar totdeauna tumultoasă şi copleşitoare, a adăugat de asemenea voinţa de a trăi genial, după concepţia existenţialist-barocă a unui romantism enorm.

(Revista de istorie şi teorie literară, nr. 2, 1964, p. 493–498.)

G. CĂLINESCU

[Prozator și poet]

Primul nostru roman citadin, nu de tip analitic, ci clasic, balzacian, l-a dat criticul și istoricul literar G. Călinescu, născut în 1901 (v. cap. *Critica și istoriografia literară*).

Vocația lui în această direcție se lasă însă ghicită chiar din lucrările de specialitate.

Cu toate că nu urmărea să facă în critica și istoriografia literară artă, ca Lovinescu (*Viața lui Mihai Eminescu*, 1932, și *Viața lui Ion Creangă*, 1938, sînt reconstituiri biografice riguroase, fără nici o intenție de romanțare, bazate pe documente incontestabile și pe un aparat critic impresionant), G. Călinescu vădea o extraordinară putere de însuflețire a oamenilor și faptelor de care se ocupa.

Orientarea adesea autonomistă sub raport estetic a lucrărilor sale dinainte de Eliberare apărea simțitor corectată de înclinația sainte-beuviană a descoperirii caracterelor îndărătul operelor și a descripției lor în complexul de-

terminărilor social-istorice. Monumentala *Istorie a literaturii române* (1941) e scrisă cu o admirabilă intuiție epică de romancier, care știe să învie ființa scriitorilor, individualitatea lor și să urmărească destine artistice variate într-o lume concretă, neignorînd jocul tuturor împrejurărilor. Despre Sainte-Beuve s-a spus, nu fără dreptate, că a dat *Comedia literară* a Franței, așa cum Balzac dăduse *Comedia* ei *umană*. *Istoria literaturii române* a lui Călinescu face un lucru asemănător, în ceea ce ne privește. Puterea ei de „creație" e fascinantă și-și găsește greu pereche printre lucrările similare de oriunde. Ar putea fi asemuită, fără a păli, cu *Istoria literaturii italiene* a lui De Sanctis, înzestrată cu o neobișnuită forță de reconstituire realistă a unui întreg univers cultural. De altfel, G. Călinescu și-a început cariera ca italienist – publicînd, după studii la Roma, lucrările de arhivistică: *Alcuni missionari cattolici italieni nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII* (1925) și *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni* (1930).

Dacă romancierul se ghicește în activitatea criticului, nici acesta din urmă nu e greu de descoperit în opera primului, într-o anumită intenție programatică a ei.

Deși după începuturile publicistice la *Gîndirea* a făcut parte, o vreme, din cenaclul Sburătorul și a arătat în *România literară* (1932) că : „Omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazinuri de înot", că „tinerimea își

concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și, în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, tinerii sînt zguduiți în somn de cariera lui Charpantier", recomandînd în consecință romancierilor români „îmbrăcarea smokingului și a costumului de baie", „senzația motorului terestru și aerian", „frecventarea ringului și a barului" (*Romanul și viața modernă, R.L.* nr. 2/1932) ; *Sport și literatură : R.L.* nr. 15/1932), G. Călinescu și-a afirmat preferințele clasicizante chiar din vremea cînd colabora la *Viața literară* (1926) și mai ales apoi cînd a scos singur revistele : *Sinteza* (1927–1928), *Capricorn* (1930) și *Jurnalul literar* (1939).

Discutînd teoriile lui Camil Petrescu asupra romanului (*Viața românească*, nr. 1/1939), criticul respingea teza lovinesciană a necesității ca literatura să fie sincronizată cu ultimele curente din filozofie și știință. Argumentul : literatura e în legătură cu psihologia, psihologia în legătură cu filozofia, ergo romancierul se cade să cunoască filozofia – îl considera un enorm sofism : „Literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman" – scria G. Călinescu, apăsînd pe valoarea obiectivă a observației făcute de scriitor, direct, asupra naturii umane. „*Sufletul e veșnic același* (s.n.), cunoașterea științifică să se schimbe și datele psihologice, adică sufletul uman și eroii lui Balzac să rămînă anacronici." *(Ibid.)*

Într-un articol din *Revista Fundaţiilor* (nr. 2, 1946), cu titlul *Sensul clasicismului*, autorul *Enigmei Otiliei* arăta şi de ce îl sperie sincronizarea preconizată de modernişti. „Romancierul român – observa el – are spirit cronografic şi-şi închipuie că este real ceea ce se poate determina spaţial şi temporal. Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înţelesul cel mai etimologic, şi eroii lui sînt nişte modele aproape neelaborate, redate, cum se zice cu un termen semidoct, cu nume uşor grimate. Prozatorul român are, deci, despre realitate o noţiune sinonimă cu contingenţa." Criticul pleda, în spirit clasicizant, pentru căutarea permanenţelor, pentru fixarea universalului. Recunoscînd că „orice literatură îşi ia ca loc de plecare lumea fenomenelor" şi că „peste tot scriitorul se hrăneşte din epoca lui, alegîndu-şi eroii din plină stradă", făcea totuşi următoarea discuţie între metoda de lucru clasică şi metoda cam naturalistă – am spune astăzi – a romancierului român. Primul ia ca pretext sau ca mijloc de reprezentare istoricul spre a formula universalul, care îi este *a priori* cunoscut, în timp ce al doilea „încearcă a desprinde din observaţia momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte". Deosebirea e aici între reprezentarea raţională şi cea empirică. După G. Călinescu, „clasicul începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită", „el este edificat asupra categoriilor morale ale umanităţii". Toată plăcerea unui spi-

rit clasic e „de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic".

„În fața varietății lumii particularului și a noutății ei aparente, spiritul clasic suferă un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă lipicitatea și se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionante geometria morală și dînd exactității o ondulație de evanescență." Interesul pus de G. Călinescu în lămurirea noțiunii de *etern-uman* cu ocazia diverselor discuții literare nu e iarăși străin de aceste preferințe ale sale. La ce concluzii conduc însă ele în problemele romanului ? De la început e vizibil că scriitorul cu o formație clasicistă va căuta să prezinte caractere care îmbracă natura sufletească a unei foarte mari categorii de indivizi. În noțiunea literară de *tip*, criticul spaniol Eugenio d'Ors propunea cîndva introducerea cîtorva gradații. După el, eroul care se distinge prin singularitatea caracterului ca Mr. Pickwick al lui Dickens, de pildă, e propriu-zis un *tip* în înțelesul dat de vorbirea curentă cuvîntului. Exemplarul rămîne unic, nu reapare sub înfățișări diferite în alte cărți. Werther ar fi, însă, după Eugenio d'Ors, un *arhetip*, pentru că păstrînd o individualitate distinctă, servește totuși de model unei serii întregi de personaje romantice care fac familie. În sfîrșit, Don Quijote, Tartuffe etc. ar fi *ectipuri*, pentru că generalizarea a atins în cazul lor treapta la care numele personajelor devine noțiune : donchișotism, tartuf-

ferie etc. Clasicul ar tinde către asemenea ectipuri. Ele implică însă, vrînd-nevrînd şi un anume sens parabolic, o anume abstractizare demonstrativă. Există aici o contradicţie, care nu poate fi înfrîntă. Cît cîştigă în universalitate, asemenea eroi pierd totuşi în naturaleţă, în firesc. Dacă pe planul universalităţii Cervantes trece înaintea lui Tolstoi, pe planul autenticităţii, al impresiei nemijlocite de viaţă, creatorul Annei Karenina îşi ia o revanşă netă, categorică.

Elementul demonstrativ, explicativ pe care îl presupune clasicismul e subliniat chiar de G. Călinescu.

„Adevăratul clasic – precizează criticul – nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforţări inutile de a da semnificaţie evenimentului, el exemplifică doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment."

Discuţia se poartă desigur aici în interiorul literaturii propriu-zise, care exclude discursivitatea didactică şi operează cu imagini vii. Distincţiile sînt de ordinul nuanţelor, şi cînd G. Călinescu vorbeşte despre intenţiile demonstrative ale clasicului, înţelege că el expune mai explicit, mai evident, cu mai multă insistenţă ideea artistică a operei, netrecînd încă dincolo de ceea ce îşi interzice orice scriitor. Sau, cu alte cuvinte, clasicul e cel mai schematic dintre autorii neschematici. Nuanţa o lămureşte însuşi autorul. „Lucrînd cu tipuri – spune G. Călinescu –,

marile opere sînt caracterizate printr-un anume soi de schematism (de care se sperie cei care fac critică cerebrală), să zicem mai bine printr-o anume transluciditate şi lipsă de mister, prin claritate. Şi unde este schemă este şi şarjă." Primul roman al scriitorului, *Cartea nunţii* (1933), trăda mai puţin aceste intenţii. Acţiunea se petrece aici într-un decor strict contemporan. Eroii se numeau Jim, Bobby, Vera, Medy, Lola, Dora, trăiau în secolul vitezei şi, ca în recomandările din *România literară*, conduceau automobile, se sărutau în exprese, asistau la competiţii de box, mergeau la ştrand. Dar aşa cum îşi avertiza autorul însuşi cititorii, romanul relua schema psihologică din *Daphnis şi Chloe* a lui Longos, tratînd-o la modul grec, cu un lirism neascuns.

E vorba de eterna poveste maritală : Jim, un tînăr profesor universitar, se îndrăgosteşte de Vera şi o ia în căsătorie. Aceasta e totul. Intenţia demonstrativă devine vizibilă în simplitatea voită a subiectului, în tratarea lui astfel, încît, prin haina ţipător de modernă, să transpară totuşi schemele eterne ale iubirii.

Cu *Enigma Otiliei* (1938) programul clasicizant apare mai clar.

Ca metodă, romanul adoptă metoda de lucru a lui Balzac. Viaţa socială e studiată în spiritul ştiinţelor naturale cu sentimentul unităţii ansamblului şi cu intenţia clasificării indivizilor pe specii. Se face descrierea animalului în mediul ambiant cu o mare atenţie la valoarea definitorie pe care o are pentru el viziunea. De aici limbajul

mobilelor, al clădirilor, străzilor și cartierelor. Tema însăși e balzaciană : în centrul cărții stă istoria unei moșteniri și lupta pentru înavuțire, pentru urcarea scării sociale, imprimă acțiunilor principale sens. Unii dintre eroi înaintează chiar către mobilurile vieții lor cu acea încordare a voinței tipic balzaciană, care-i înscrie în familia lui Rastignac, ca pe Stănică Rațiu, sau a lui Gobsek, ca pe Moș Costache Giurgiuveanu. Narațiunea pornește de asemenea ca în Balzac, rupîndu-se deodată, dintr-un punct bine determinat în spațiu și timp : „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece-nouăsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sf. Apostoli, cu un soi de valiză în mînă...", și oprindu-se fără sentimentul convenției, pentru a face metodic descripția interioarelor sau a fizionomiilor : „Casa avea un singur cat, ... anticamera era de o înălțime considerabilă ocupînd spațiul a celor două caturi laolaltă. O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă în vîrful căreia un Hermes de ipsos destul de grațios, o copie după un model clasic, dar vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caduceului o lampă de petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru." Personajele sînt supuse aceleiași prezentări expozitive. Pe erou îl întîmpină „un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală, și fața părea aproape spînă și din cauza aceasta, pătrată.

Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vîrstă desigur înaintată rămînea totuși incertă, zîmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă."

Deci, în toate acestea, e de bănuit criticul ; specialistul care știe cum se face literatură și care deliberat își alege un mod de a scrie, ca să demonstreze practic justețea opiniilor sale estetice. O altă latură a romanelor lui Călinescu pune însă în lumină o preocupare mai profundă, mai organică a creatorului adevărat. Pe autorul *Enigmei Otiliei* îl obsedează ideea paternității. Literatura lui se ordonează astfel în jurul acestei scheme universale, căreia un spirit speculativ ca al lui Călinescu n-a pregetat să-i caute nenumărate semnificații. Paternitatea e, de pildă, expresia cea mai directă a principiului creației. Ea implică deci misterul vieții, o filozofie a biologicului. Totodată, un întreg sistem etic, al răspunderii conținute în calitatea de părinte și în cea de fiu. Nu degeaba strigă Moș Goriot pe patul de moarte : „Fetele mele, fetele mele, Anastasie, Delphine ! Vreau să le văd : Aduceți-le cu jandarmii, cu forța. Justiția e de partea mea, totul e de partea mea, natura, codul civil. Nu se poate ! Patria o să piară dacă tații sînt călcați în picioare. Asta e limpede. Societatea, lumea se bazează pe paternitate, totul se prăbușește dacă nu-și mai iubesc copiii părinții."

Simbolul paternităţii domină opera lui Balzac, pe care iarăşi am greşi socotindu-l doar un pictor de moravuri al epocii, fără nici o preocupare de ordin universal. Iar dacă e vorba să facem aprecieri, pe planul acesta G. Călinescu manifestă de fapt adevăratele afinităţi profunde cu autorul *Comediei umane*.

Paternitatea are şi expresia ei social-economică. Condiţiile naşterii şi ale creşterii determină punctul de pornire al individului în viaţă. Descendenţa îl modelează într-un fel socialmente. Omul poate moşteni, sau nu, stare, rang, avere. În existenţa lui socială se prelungeşte ceva din existenţa celui care l-a adus pe lume.

Ideea de paternitate atinge şi problemele esteticii. Artistul zămisleşte, dar nu în ordinea naturală, e părintele operelor sale, şi se perpetuează prin ele. Reprezintă însă aceasta o împlinire omenească similară ?

Privită într-o astfel de perspectivă, *Cartea nunţii* e o cercetare a plecării fiului din casa părintească şi a ieşirii lui în lume spre a întemeia un alt cămin. Descripţia atmosferei familiei în care trăieşte Jim nu e decît o proiectare semnificativă a psihologiilor pe fondul cîtorva mari simboluri biologice. „Casa cu molii" închipuie zecile de învelişuri protectoare ale sămînţei, cu pluşul, cu coaja lor, intrate într-un fel de scorojire treptată, de uscare şi zgîrcire agonică, atunci cînd elementul germinativ nu mai are nevoie de ocrotire şi se pregăteşte să plece spre a-şi îndeplini menirea.

Imixtiunea mătuşilor celibatare în viaţa sentimentală a eroului are ceva dintr-o încercare disperată, grotescă a acestor făpturi, îmbătrînite inutil, de a-şi împlini existenţa printr-o progenitură din neamul lor. Şi unchiul Silivestru piere ca un copac ce se usucă treptat, pentru că nu dă rod, pentru că se refuză principiului perpetuării şi viaţa se retrage din el clipă de clipă ca printr-o veştejire înceată.

Dacă studiul caracterologic al paternităţii e întreprins în *Cartea nunţii* mai ales sub unghiul biologic, în *Enigma Otiliei* cercetarea se face cu precădere sub cel economico-social.

În centrul cărţii stau doi orfani. Soarta urmează să se decidă în funcţie de determinantele materiale imediate ale paternităţii. Ce situaţie li s-a lăsat, ce protecţie, aceasta urmează să examineze romanul. Polemizînd cu criticul Perpessicius *(Cronica literară, V.r.,* XXX, nr. 7/1938), autorul însuşi arăta că „Otilia nu e personaj principal. ...Felix şi Otilia sînt acolo în calitate de victime şi de termeni angelici de comparaţie."

Eroii romanului se definesc în raport cu această situaţie a celor doi tineri. Aşa îl şi descrie Otilia lui Felix pe Pascalopol : „El este un om delicat, care ne poate fi de folos unor *orfani,* în definitiv, ca noi. *Pe cine avem noi ?* (s.n.). Pe papà, numai. Papà e bătrîn, ascultă de tanti Aglaie. Nu m-aş mira, deşi ţin la el, să mă lase pe drumuri... Tu eşti încă sub tutelă şi n-ai pe nimeni mai de aproape, încă vreun an" etc.

„Voisem să numesc cartea «Părinţii Otiliei», – mărturiseşte G. Călinescu – dar editorului i s-a părut mai sonor titlul «Enigma Otiliei».“ E cazul deci, dacă vorbim de caracterul realist-critic, balzacian al romanului, să nu-l lipsim de perspectiva lui etică. În cadrul schemei universale a paternităţii şi a implicaţiilor ei sociale, autorul judecă lumea descrisă.

Cine sînt „părinţii“ Otiliei ? Cum îşi îndeplinesc rolul de suplinire cu care îi investeşte societatea ? Ce reacţiuni revelatorii au caracterele lor în aceste posturi ? Iată scara universală la care romancierul raportează constatările sale.

Moş Costache e primul care-şi exercită, în mod penibil, misiunea de protector al orfanilor. Faţă de Otilia el ar avea toate motivele să se simtă îndatorat ca faţă de copilul său. Fata a rămas singură după moartea maică-si, şi averea acesteia, Moş Costache a băgat-o în tot felul de afaceri încurcate.

Faţă de rudele sale adevărate n-ar trebui în schimb să se simtă în nici un fel obligat. Clanul Tulea îi concurează gesturile : Aglaie, Titi, Aurica, Olimpia, Stănică nu numai că n-au nici o umbră de afecţiune pentru el, dar îi pîndesc moartea, aşteptînd să-l moştenească. Personajul pendulează între o teamă bătrînească de soră-sa, care întruchipează pentru el familia, în expresia ei cea mai mărginit burgheză, şi un simţ al paternităţii tradus mai mult sub formă morală. Moş Costache doreşte sincer să-i asi-

gure Otiliei viitorul. Dar omul e zgîrcit, și aceasta capătă o importanță capitală în acțiunile sale. Ca toți avarii, se teme de lume, pentru că lumea îl solicită. De aceea se ține mereu în gardă, e suspicios, ascuns ; lui Felix, care intrînd pentru prima oară în casa din strada Antim, întreabă : „Aici șade d. Constantin Giurgiuveanu ?", îi răspunde repede speriat : „Nu-nu-nu știu... nu-mi stă nimeni aici, nu cunosc"... Reacțiunile omului terorizat de societate îi dă Aglaiei putere asupra lui. Moș Costache vede în soră-sa lumea, și de frica gurii ei n-are curaj să înfrunte o situație netă. Amînă mereu ideea de a o înfia pe Otilia, nu îndrăznește să treacă pe numele ei vreunul din multele lui imobile, imaginează tot felul de complicații care să o pună pe fată la adăpost din punct de vedere material. Dar în zgîrcenia lui Moș Costache, Aglaie are cel mai bun aliat. Bătrînul nu se poate despărți de banii săi. De aceea amînă mereu hotărîrea de a trece efectiv pe numele Otiliei o parte din avere, vinde casele spre a preface tot ce are în bun lichid, dar se pregătește apoi iarăși să clădească. Îi încredințează lui Pascalopol trei pachete cu bancnote ca să le depună la bancă în contul Otiliei, dar se răzgîndește, amintindu-și că mai are de încasat niște bani și e mai bine să fie dusă întreaga sumă odată. La Moș Costache dispoziția de a împinge cît mai departe momentul cînd va trebui să-și împartă într-adevăr averea ia înfățișarea grijii extreme părintești. Pe Otilia o ne-

noroceşte cu sentimentul că tot ce face e pentru „fe-fetiţa" lui. Apare, astfel, în comportarea personajului o mecanică sufletească a cărei schemă autorul o indică nu fără secretă ironie.

Dincolo de un caracter admirabil prins în reacţiunile lui esenţiale se citeşte în această logică a psihologiei lui Moş Costache, înscris pentru totdeauna, fără vreo posibilitate de schimbare, destinul Otiliei. El transpare cu concluziile sale întristătoare şi prin mecanica sufletului celorlalţi „părinţi" ai eroinei.

Pascalopol e bogat, a călătorit mult, cunoaşte lumea, se îmbracă bine, are maniere alese şi o indiscutabilă fineţe interioară. Casa şi-a mobilat-o cu mult gust, citeşte cărţi substaţiale, iubeşte muzica şi cîntă chiar uneori, cînd e singur, din flaut, pentru plăcerea sufletului său.

Drama Otiliei e că Pascalopol nu-şi poate realiza instinctul patern decît într-o expresie erotică. El, ca să-i fie tată, trebuie să-i devină soţ. „N-am prea stat să disting ce e patern şi ce e viril în dragostea mea" — îi mărturiseşte moşierul lui Felix. Şi-i explică mai departe : „I-am făcut într-atît toate capriciile de cînd era mică... Da, domnule Felix. Otilia venea la mine simplu ca o fiică şi-mi cerea ceva. Ea nu a avut niciodată ideea că e curtezană, mă ierţi, care cere de la un bărbat. S-a format între noi o rudenie sui-generis... N-aş putea să-ţi spun dacă iubesc pe domnişoara Otilia ca părinte sau ca bărbat."

Pascalopol e însă un dezamăgit. O luciditate amară îl face să vadă că această rudenie include o ambiguitate fatală în ordinea sentimentelor. Pascalopol nu e un îndrăgostit generos şi nici nu face acte de sacrificiu din dragoste, ca eroii lui Dostoievski. Amiciţia pe care i-o arată lui Felix, înţelegerea pe care i-o cere cu o notă de implorare („Eu unul vă ajut din toată inima, crede-mă... Aş fi fericit să vă ştiu fericiţi. Pentru asta nu e nevoie să mă goniţi, sînt un om inofensiv. Ce primejdie pot reprezenta eu, om bătrîn, faţă de tinereţea dumitale ? Banii, ah, banii ! Cînd o femeie iubeşte, ia banii de la cel bătrîn şi-i dă celui tînăr") izvorăsc dintr-o certitudine. Pascalopol propune o întrecere leală, deoarece ştie că va cîştiga. Otilia va veni pînă la urmă la el, de aceea are tăria să aştepte. Ştie totuşi că nu cîştigă decît o iluzie, că Otilia, ca orice fată tînără, se simte atrasă acum de maturitatea lui, dar că devenind femeie va descoperi foarte curînd adevărata dragoste şi-l va părăsi. De aceea siguranţa lui Pascalopol e tristă, prefigurînd destinul eroinei – aşa cum spuneam.

Oricît ar părea de bizar, Aglaie se numără şi ea printre „părinţii" Otiliei. De departe îi priveghează ca un geniu rău viitorul. Aglaie e, aşa cum o caracterizează Weissmann, „baba absolută", „fără cusur în rău". Trăsăturile negative ale vîrstei apar la ea într-o dezvoltare completă. Aglaie e rea, dar de o răutate supremă: acră, dar de o acreală totală. Nu pierde un

prilej de a înțepa, de a spune lucruri jignitoare. Pe Felix îl ia în primire de la început, întrebînd, de față cu el, insidios: „Costache, la cine o să stea «băiatul» ?" Cînd Otilia îi răspunde „la noi", se miră : „Așa ?" și continuă conversația tot cu Costache ca și cum fata n-ar exista : „N-am știut : faci azil de orfani". La o nouă intervenție explicativă, din care rezultă că Felix are venitul lui, Aglaie continuă implacabil : „Atuncea faceți pensiune", și schimbînd tonul : „O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici Pascalopol ?" Împroșcarea cu venin e completă, nimeni din cei de față n-a scăpat.

Aglaie e rapace, apucătoare, dar iarăși la modul absolut. Își internează soțul în balamuc cînd se scrîntește și apoi nu mai vrea nici măcar să plătească birja cu care a fost transportat. Așteaptă să-l lovească damblaua pe frate-său pentru a-i ocupa casa milităreşte și a împiedica astfel să se înstrăineze măcar un capăt de ață din moștenire. Chiar față de copiii ei nu se arată mai blîndă. Pe Otilia o neîndreptățește în favoarea Auricăi și după aceea și pe ea în favoarea lui Titi.

Deşi s-ar părea că n-are nici urmă de simț familial, Aglaie crede orbește în puterea legăturilor de rudenie. Numai că le concepe unilateral, ca un drept, care nu presupune nici o obligație. De aceea, își îngăduie orice în numele rudeniei. E de observat că doar în relațiile cu străinii Aglaie păstrează umbra unor conveniențe sociale. Cel mai politicos tratat în casa

Tulea e pînă la urmă Weissmann. Cu ai ei, Aglaie se poartă fără înconjur, pe principiul că rudele nu ți le poți schimba, și ele trebuie să te tolereze așa cum ești. În consecință, invidiile, aversiunile, ambițiile și le manifestă pe față cu o brutalitate dezarmantă.

Tot în spiritul „babei absolute", Aglaie are și o mărginire atotștiutoare, plină de „experiență" agresivă.

Căpetenia clanului Tulea nu vorbește decît în concluzii definitorii. Toate judecățile ei se referă la un fel de bun-simț trivial, la opinia „lumii", prin lume înțelegîndu-se mediocritatea ei burgheză în expresia ei cea mai categorică.

Aglaie disprețuiește îndeletnicirile intelectuale: „Facultatea e pentru băieți de bani gata". „De ce să meargă tinerii la universitate ? Dacă au un venit, să-și găsească o slujbă acolo și gata." Principiul e extins și la lecturi : „cine citește prea mult se scrîntește", știe ea, de aceea îi spune lui Titi bombănind : „Mai dă-o în plata Domnului de carte, că n-am să te fac filozof". În materie de educație, teoretizează darea din coate. Despre băiat se plînge : „l-a lăsat corigent iar... îl persecută... fiindcă el e timid, nu e îndrăzneț ca alții..." Pe fată o dojenește : „fii și tu mai înfiptă, fiindcă azi îți iau înainte zăpăcite de-astea tinere". Aglaia are clasicismul ei. Ca să folosesc o expresie a autorului însuși, Aglaie își începe vizionarea fenomenelor „printr-o ordine morală prestabilită, e edificată asupra categoriilor morale ale umanității", face în

general judecăţi universale de tipul „Femeile sînt fără cap", „bărbaţii vor lucruri moderne, tinerii nu ştiu... părinţii se pricep, oamenii cumsecade... procedează altfel" etc.

Pentru Otilia, Aglaie e o adevărată întruchipare a tot ce poate reprezenta mai odios ideea de vitregie în sistemul paternităţii. Mătuşa vede în nepoată rivala principală a copiilor ei : Otilia e „prefăcuta" capabilă să-l aducă pe Moş Costache pînă acolo încît să-şi desmoştenească nepoţii, „dezmăţata" care-i suflă mereu „partidele" Auricăi. Gîndul că are de-a face cu o orfană n-o stinghereşte. Dimpotrivă, dezarmarea îi încurajează înverşunarea. Cînd Titi se poartă necuviincios cu Otilia şi e repezit, Aglaie comentează faptul furioasă, teoretizînd situaţia fetei : „Nici n-a pus mîna băiatul pe ea. Şi dacă ar fi pus, ce ? Fete *ca ea* pentru asta sînt, să trăiască discret cu băieţii de familie, să-i ferească de alte lucruri mai rele." (s.n.)

Era firesc ca romancierul să nu primească uşor obiecţiile ridicate în legătură cu Stănică Raţiu. A admite cartea şi a contesta că personajul acesta „se ţine" însemna efectiv a trece pe lîngă intenţiile autorului. Într-adevăr, dacă romanul s-ar ocupa numai de „enigma" Otiliei, el s-ar putea dispensa eventual de persoana lui Stănică Raţiu. Dar printre „părinţii" eroinei, printre toţi cei care sub semnul legăturilor familiale au pretenţia să hotărască soarta orfanei, ginerele Aglaiei ocupă locul principal. El e un Caţavencu al ideii de paternitate. Aşa şi ţîşneşte în carte,

reclamînd dota Olimpiei în numele băiatului lor : „Eu mă gîndesc la viitorul copilului nostru, – perorează Stănică. Pentru mine nu vreau nimic..." Lui Simion îi strigă : „Domnule Tulea... Nu permit, înţelegi dumneata, să jigneşti pe aceea care în faţa lui Dumnezeu este soţia mea şi mama fiului nostru."

Stănică e un Caţavencu al ideii de paternitate, pentru că de la început ni se prezintă într-o formidabilă impostură. Nici nu s-a căsătorit oficial cu Olimpia, pe „Relişor" l-a lăsat să moară în neglijenţă şi lipsă elementară de grijă paternă, dar agită cu voluptate extraordinară ideea familiei, făcînd mereu apel la legăturile presupuse de ea şi descriindu-le în forma lor cea mai ideal burgheză. Stănică e un veleitar şi a fost pus în şirul ariviştilor care, de la Dinu Păturică la Gore Pirgu, populează literatura noastră. Dar eroul lui G. Călinescu are particularitatea că urmăreşte să se ridice exclusiv prin relaţiile de familie, făcînd în interiorul lor politică revindicativă. Lui Felix îi explică : „Am, ca să zic aşa, un mandat moral, să apăr interesele generaţiilor noi faţă de cea veche". Forţa principală a lui Stănică stă în arta cu care el practică o demagogie sui generis, de ordin familial, demagogia paternităţii. Clişeele sale verbale au caracterul acesta. El vorbeşte avocăţeşte de „căminul părintesc" şi „temelia matrimoniului", de „scopul căsătoriei care e procreaţia", de primejdia ca „omul să se piardă în negura uitării fără urmaşi", de „legitimele drepturi ale co-

piilor", perorînd pe tema „fericirii paternității", de care a fost privat și amenințînd că se va împușca deoarece nu-și poate hrăni și soția adorată persecutată de „părinții denaturați". „Familia" e „țărișoara" lui Stănică, și nouă din zece vorbe ale sale se întorc la ea. Tupeul personajului vine, de asemenea, din enormul său sentiment de intimitate cu lumea din jur : Stănică tratează toate lucrurile la modul familiar cu senzația că are un drept natural de imixtiune în viața celorlalți. „Nostimă fată, Otilia", îi spune lui Felix, făcîndu-i cu ochiul, „are temperament, știe Pascalopol după ce umblă, stai alături de ea, las'că-i bine, și eu cînd eram student ședeam la gazdă pe aceeași sală cu o fată delicioasă, eh, ce fată : să te ferești însă de Otilia, e șireată, interesele și atît, nu te cola, las'că nu ești dumneata prost, nu te văz eu ?" „Eu înțeleg foarte bine sentimentul dumitale — îi explică între patru ochi lui Solomon — ca advocat și ca om am întîlnit atîtea cazuri. O greșeală de tinerețe a nevestii, pricepi dumneata, o mică infidelitate pe care un suflet generos o iartă..." Georgetei îi dă sfaturi, „generalul nu te ia de nevastă că nu-l lasă rudele. Îl pune sub interdicție. Mai multe scoți de la el așa. Cît ai cîștiga să fii măritată ! Madam Tulea. Admirabil. Băiatul ăsta ? Numaidecît te ia de nevastă. Îți garantez eu..." Pe același ton Stănică face și considerații generale : „Superficialitatea e o boală națională", „de aceea nu progresăm", „Vax suflet — prostii, prejudecăți,

ca să se îndoape popa cu băncuţe. Fugiţi de-aici. Azi sîntem în secolul progresului, al luminii"... „bogăţia înseamnă circulaţie. Intră în circulaţie, domnule. Adică ce urmăreşti dumneata, hai", „m-am plictisit tot de moşieri şi de directori de fabrici. Să dăm, ceara mă-si, un Eminescu !"

Stănică e o fire extraordinară. Voluptatea personajului are atîta intensitate vitală încît ridică arta de a trivializa orice lucru şi de a-l umfla fantastic la o adevărată perfecţiune. În materie de demagogie şi versatilitate, Stănică are geniu. Nu e foarte departe de adevăr cînd spune : „He, he, Stănică e profund, degeaba încercaţi dumneavoastră să-l luaţi peste picior".

În sfîrşit, Felix şi Otilia : între ei se creează o afecţiune care iarăşi stă sub semnul situaţiei familiale a eroilor. E o dragoste între doi orfani cu tot felul de sublinieri. Otilia are faţă de Felix atenţii părinteşti. Acesta îi mărturiseşte la rîndul său : „Înţelegi că am găsit în tine tot ce mi-a lipsit în copilărie". Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede că le are, explică romancierul. „Pentru orice tînăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dîndu-i totuşi dovezi de afecţiune." „Iraţionalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix. Apoi Otilia, fără interes material propriu-zis, arată afecţiune pentru Pascalopol. Cazul e destul de comun. Se pare că fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vîrsta lor şi că bărbaţii în etate exercită asupra lor un curios im-

periu. Asta pentru Felix este enigma. Și apoi enigma este tot acel amestec de luciditate și ștrengărie, de onestitate și ușurință. De ce Otilia să-l prefere pe Pascalopol și nu pe el și de ce apoi să-l părăsească pe Pascalopol, pentru o relație mai plată ? De ce la o fată așa de fină, urme de impuritate în idealuri ? Această criză în tinerețea lui Felix, pus pentru întîia oară față în față cu absurditatea sufletului unei femei, aceasta e «enigma»." Forma însă de amor mistic care ia naștere între cei doi tineri, sentimentul de solidaritate cu care se protejează reciproc, aparținînd tinereții, trădează totodată și o psihologie specifică a orfanilor însetați de ocrotirea paternă și predispuși să încurce planurile afectelor. Cum se exprimă Pompiliu Constantinescu – Felix primește într-adevăr o lecție magistrală de viață, însă nu numai sub raportul vîrstei, ci și situației sale de copil crescut fără părinți.

Enigma Otiliei se dovedește, astfel, un roman de profundă critică socială, de sîngeroasă execuție a familiei burgheze într-o perspectivă mult mai amplă de natură universală. Lumea banului apare exagerînd monstruos viciile umanității. Dar exagerarea aceasta dă localizarea exactă istorică, atît cît e nevoie, fără insistențe care ar prăbuși romanul în documentare. O uriașă suspiciune contaminează caracterele de vreme ce lupta vieții se duce tot mai mult sub semnul interesului material. Actele sînt bănuite intenții ascunse, tenebroase, și nu fără motiv. Stă-

nică „urmărește ceva" în tot ce face cu o mare degajare. Moș Costache, de asemenea. Un fel de urzeală infernală se țese pe dedesubt și romancierul are o artă specială de a o sugera. Apoi, acea declanșare – de mașinărie – a caracterelor, mai ales în cazurile unde un viciu moral regizează toată mișcarea, întărește sentimentul de destin pecetluit al Otiliei și ascute semnificația critică a cărții. Se creează situații de coșmar. Un singur gest ar opri toată rostogolirea aceasta fără scăpare, dar gestul nu e posibil. Felix nu poate să-l întrebe pe tutorele său de ce venituri dispune cu adevărat. Pascalopol nu-i poate smulge lui Moș Costache banii și să-i depună la bancă pe numele Otiliei. Aceasta din urmă nu se poate elibera de teama Aglaiei etc. Pare aproape neverosimil cît de puțin efort ar fi necesar pentru ca totuși falimentul către care se îndreaptă existența Otiliei să nu se producă. Dar acțiunile sînt perfect motivate, mișcarea caracterelor are acea logică teribilă a mecanismelor și, în ciuda unei anume schematizări deliberate, senzația de viață contemplată sub unghiul adîncimii e excepțională.

Ideea paternității străbate și romanele scrise de G. Călinescu după război, *Bietul Ioanide* (1955) și *Scrinul negru* (1960), amîndouă făcîndu-ne martorii dramei artistului genial căruia împrejurările vitrege (anii fascismului) i-au răpit copiii și care încearcă în noile condiții istorice să-și asigure prin creație posteritatea naturală pierdută.

Ținuta clasică pe care și-o propune autorul în opera sa nu-l face refractar complet la experiențele literare mai noi ale epocii. Am văzut că și el se îndreaptă către un mediu citadin, ba, în *Cartea nunții*, către unul chiar ostentativ modern, modern și sportiv.

Personajele din *Enigma Otiliei* vădesc, nu o dată, o complicație interioară străină prozei balzaciene. Astfel romancierul își întinde studiul și asupra psihologiei incerte, „enigmatice", cu răsturnări bruște și reacții derutante, cum e psihologia Otiliei. Ne lovim de firi anxioase, silite de un mediu social ostil să-și organizeze existența într-o permanentă defensivă, de firi rămase pînă la urmă neconstituite, într-o stare de proces.

Modern se poate spune că e și interesul pentru fenomene psihologice cercetate încă insuficient sub raport literar, ca dezagregarea personalității, alienarea, dedublarea conștiinței etc. „Cazul" lui Simeon Tulea e, astfel, introdus în roman și lărgit prin implicații ereditare, la „cazurile" Titi și Aurica.

În general sufletul omenesc e observat într-un spirit mai nou, intuindu-i-se dialectica. Analiza e împinsă cu subtilitate și cu un fel de satisfacție intelectuală pînă acolo unde trăsăturile de caracter trec prin jocul complicat al compensațiilor în contrariul lor. Gargariseala ramolită a lui Moș Costache se relevă a fi în fond o formă supremă de șiretenie senilă, iar asiduitatea echi-

vocă a lui Pascalopol, un exercițiu de protecție delicată.

Pînă și arta lui Stănică Rațiu, de a se băga cu nerușinare în sufletul oamenilor, de a manevra și a trage sforile, cunoaște momente de dezinteresare și se dovedește, sub o anume lumină, expresia unui puternic simț familial.

Se folosește apoi și o tehnică modernă a relativizării imaginii, prin răsfrîngerea ei în mai multe oglinzi cu unghiuri de incidență variată, ca în romanele lui Camil Petrescu. Apar în carte, de fapt, mai multe Otilii. Una copilăroasă, tandră, lilială, a lui Felix, alta capricioasă, atrasă de lux și avînd nevoie de protecția lui Pascalopol, o a treia, „fe-fetița" plină de tact a lui Moș Costache, în sfîrșit cea de-a patra „zăpăcită", „dezmățată", „străină", de care vorbește Aglaie.

Tulburător e că toate imaginile eroinei se țin și au între ele mereu ceva comun datorită naturii contradictorii a sufletului feminin. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* vor interveni chiar tehnicile moderne, răsturnările de timp, inserția de jurnale personale și de documente brute.

Scrisul lui G. Călinescu păstrează însă în structura sa intimă o organizare clasică. E bine mai întîi să știm că autorul *Enigmei Otiliei* socotește în general marea literatură aceea de stil clasic. „Ce este măreț în romantism, baroc – spune el – aparține tot ținutei clasice." *(v. Sensul clasicismului.)*

Observațiile pe care le-am citat vizau, așadar, problema modului cum, spune criticul, „trebuie să privim materia spre a obține artisticește un unghi de vedere adînc".

Majoritatea personajelor lui G. Călinescu alcătuiește într-adevăr, după expresia lui, o „umanitate canonică" capabilă să furnizeze studii de caracterologie. Romancierul îl continuă în acest plan al operei sale pe Caragiale, poate scriitorul de cea mai severă ținută clasică din literatura noastră. Cu dimensiunea în plus, cerută eroilor de roman, G. Călinescu creează persoane caragialești, ca Aglaie, Stănică Rațiu, Moș Costache, Aurica, Weissmann, Suflețel Gonzalv Ionescu, Gaittany, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*.

Termenul numește aici doar familia, originalitatea autorului păstrîndu-se întreagă. Asemănătoare e arta de a surprinde mecanica sufletească, gesturile caracteristice, clișeele verbale.

De Caragiale îl apropie pe G. Călinescu și acea înverșunare împotriva moftangiilor, cărora, chiar dacă-i urmărește cu precădere în ipostaze intelectuale (Stănică Rațiu, Weissmann), nu le denunță cu mai puțină satisfacție drăcească reacțiile tipice.

Dar în *Enigma Otiliei*, ca și în *Cartea nunții*, ca și în *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru* există o a doua față a romancierului, foarte deosebită de cea descrisă pînă aici. Un gust enorm de transfigurare poetică a realității, de aglutinare și proiectare a formelor ei în plan fantastic,

trădează un Călinescu romantic. Descripția „casei cu molii" din *Cartea nunții* ne duce în plin Hoffmann : încăperile sînt semiobscure, ticsite de mobile vechi, peste care s-au depus pulberi fine; un miros de mucegai înțeapă nările ; din pendule ancestrale se desfac mici cîntece metalice, ciudate ; în scrinuri zac cutii de dantelă neagră, pene de struț, nasturi mari de os îngălbenit, mănuși de dantelă fără degete, toate arse de prea multă ședere ; dulapurile închid o hăinărie vătuită mîncată de vreme, mantale de stofă deschisă croite în chip de clopot, corsaje de tafta, manșoane de astrahan. În sfîrșit, aparițiile terifiante și grotești se mișcă în acest decor. O babă cu figura de mască miceniană deschide poarta, niște mumii ambulante, mătușile celibatare spionează la uși ș.a.m.d. Autorul are frenezia imaginativă a poetului, și sub ochiul lui toate trec în alterarea muzeală a „casei cu molii" : brînzeturile desicate au căpătat tăria cremenei, fripturile s-au osificat, cozonacii s-au pietrificat asemeni pîinii milenare aflate într-o piramidă, borcanele cu miere au devenit ciment și dulcețurile se prezintă complet carbonizate. De altfel, mineralizarea aceasta arheologică a alimentelor poetul a cîntat-o și direct în *Ghenca* :

> Dulapul e-o vitrină cu-obiecte milenare,
> Dulcețurile-s grele de vișini și caise
> Cu zeama ca de sticlă elină, bloc de vise
> Și-n loc de lingurițe mi-ar trebui amnare.

Cu degetele pipăi această miere etruscă
Uscată ca o lavă, cu smalţuri de coral,
Solidă, fără vîrstă, cu miezul mineral,
În care doarme-o veche, zaharisită muscă.

(Ghenca, Poezii)

De asemenea, descriind Bărăganul, în *Enigma Otiliei*, cu sentimentul grandiosului, romancierul proiectează lucrurile pe un fond mitic, fabulos. Din mirişti se ridică un bîzîit formidabil, fără oprire, de cosaşi, vărsaţi în atîta cantitate pe cîmp, încît la trecerea trăsurii sar ca nişte stropi mărunţi de noroi. Din cauza imensităţii şi a lipsei de măsură, proporţia dintre lucruri devine „nebună". Prăjina unui puţ dă impresia unui „stîlp colosal". Un cal ieşit pe neaşteptate în marginea cîmpului pare „gigantic", copilul care-l mînă din urmă cu o nuia, „un ciclop". O roată cu găleţi se conturează pe cer ca „un curcubeu de cenuşă". Stoguri din fîn scrumit arată ca nişte „domuri negre cu ţepi în vîrf". Cîteva ocoale închipuiesc „un Pompei de lut imposibil de gîndit cu oameni într-însul". Apariţia turmei de bivoli, în sfîrşit, împinge totul către viziunea magistrală a unui spaţiu scitic, încremenit într-o absolută neistoricitate. Se aude un chiot prelung, ca şi cînd cercul orizontului s-ar fi umplut de hohote. Un fum înecăcios începe să se ridice în zare şi un noroi negru, gros ca o lavă, înaintează zguduind pămîntul.

Vitele îndesate unele într-altele, pline de mîl uscat, bărboase, inundă cîmpia. Și în urma lor, bouarul, călare, aproape gol, cu pielea tot așa de neagră și de mînjită de noroi ca și a bivolilor, cu degetele picioarelor atîrnînd îmbrăcate într-o coajă de tină, în mînă cu un băț și un cap cu o pălărie mică ardelenească foarte unsuroasă, asemănătoare tichiei lui Mercur, „pare Hermes însuși, rătăcit prin nămoluri cu caduceul rupt". Grandiosul, colosalul, teribilul, trecut în fabulos prin tulburătoare asociații livrești, ne trimit iarăși la poetul care imagina superbe viziuni pe marginea cîtorva rînduri dintr-un text de Herodot :

De mult scăzuse codrul și rășinosul aer,
Pe-un bărăgan de papuri și veștede nămoale
Venea, îngrămădită dup-al tălăngii vaier
De tină unsă, turma, cu mestecări domoale.

Hercule se înalță pe cal pornind spre Istru
La apa plumburie sub strașină de mîini,
Din goluri de departe suia un fum sinistru
Și zarea răsuna de lătrături de cîini...

(Herodot, IV, 8–9, *Poezii)*

Nu sînt disprețuite de loc efectele romantice de contrast și autorul le introduce cu o încîntare nedisimulată de cîte ori are ocazie.

Moș Costache, Otilia, Pascalopol și Felix pleacă la plimbare cu trăsura, în oraș. Scena senină e urmărită din umbră cu intenții malefice de către Tulea, care, la poarta casei, compune un grup simbolic de complotiști, o îngrămădire de

capete sub cocoaşa îmbrobodită a lui Simion. Stănică, tenebros, dă tîrcoale eroilor şi se profilează amenințător undeva la pîndă, ca destinul : Moş Costache se opreşte deodată brusc din conversaţie şi se face roşu la faţă. „În pragul uşii dinspre intrarea principală, uşă puţin acoperită de soba înaltă, cînd stăteai la masă, înfipt în semiîntuneric, şedea Stănică..."

Trăieşte, deci, în G. Călinescu şi un romantic şi un clasic. Unde este punctul în care aceste două atitudini estetice se întîlnesc ? O lamă foarte fină intelectuală, stabilind cu mari intuiţii limitele tuturor formulelor artistice şi relativitatea lor estetică, îngăduie această originală sinteză.

Şi în sensul ei tocmai, G. Călinescu este un autor modern. El nu repetă, ci lucrează cu sentimentul experienţei făcute, pe care n-o absolutizează şi a cărei sferă o cunoaşte. Are patos ca romanticii, dar patosul lui e rece, supravegheat tot timpul de un puternic simţ autoanalitic.

În pădurea romantică, în „tăcerea greieroasă", „ce-ar fi dădut extaze lui Richter şi lui Tieck", în cap cu un „ţilindru gigantic", poetul circulă — aşa cum spune — „cu mîinile la spate", „cu faţa-n redingotă", „solemn şi elegant" *(Neoromantică, Poezii).*

Aşadar, stăpînire. Invers, studiază în mod clasic caracterele, dar păstrează o doză secretă de ironie faţă de însăşi ideea prezentării în mod „wissenschaftlich" a vieţii. De aceea, mecanis-

mul psihologiilor îl amuză, face cu el experiențe demonstrative și un fel de curiozitate copilărească îl îndeamnă să împingă lucrurile către încercări extreme, pentru verificare. Dovedește astfel că Moș Costache e avar printr-o solicitare aproape fantastică a naturii personajului, atît e de stăruitor. În *Bietul Ioanide*, supune arivismul lui Gonzalv Ionescu la o încercare similară. Sîntem aici la un pas de burlesc, de terenul pe care hotarele între clasic și romantic nu se mai disting prea bine. Unitatea între cele două facultăți ale spiritului lui G. Călinescu o realizează o curiozitate și o luciditate estetică, de cel mai autentic tip modern. Clasicismul lui e așa cum îl definea elementul durabil prezent și în romantism și în baroc, sau, cu alte cuvinte, unghiul de vedere adînc al marelui artist.

(*Literatura română între cele două războaie*, E.P.L., București, 1967, p. 584–603.)

ION DODU BĂLAN

G. CĂLINESCU ȘI ELOGIUL PUBLICISTICII

Volumul *Cronicile optimistului* cuprinde numai o parte din vasta activitate publicistică a unui spirit atît de fecund, de mobil și de cuprinzător cum este acela al lui G. Călinescu. O asemenea apariție e neîndoios un eveniment de seamă pentru cultură, dar și o bună lecție pe care acest mare și virtuoz profesor o dă confraților de condei, stăpîni pe mai multă ori mai puțină experiență. Uneori scriitori de real talent par a privi bănuitori sau oricum neîncrezători eficacitatea publicisticii pentru activitatea lor creatoare. Ca atare, nu e practicată, sau o fac cu plictiseală nu o dată molipsitoare, fără nici o considerație pentru cititor. Numai așa îmi explic faptul că sînt atît de puțini scriitori tineri prezenți, activi și pasionați, în publicistica propriu-zisă. Așteptăm, în unele cazuri, ani de zile pînă să le apară o nuvelă sau un roman nou, pentru a le mai putea întîlni numele în presă. Salutînd exigența lor față de creația de mare

anvergură, nu înțelegem, totuși, de ce ignoră o formă de prezență și de manifestare atît de interesantă și utilă cum este publicistica. Experiența istoriei literare, de la noi și de aiurea, confirmă limpede ideea că publicistica, pentru un scriitor adevărat, departe de a fi o activitate minoră și caducă, e un prilej excelent de manifestare cetățenească, e un mijloc fericit de cunoaștere și apreciere nemijlocită a vieții și istoriei contemporane. Oricine știe că scriitorii noștri mari au fost în același timp și publiciști neîntrecuți. Încă de la începuturi, presa românească a strîns în paginile ei, zilnic ori săptămînal, condeie strălucite de poeți, prozatori și dramaturgi, care și-au prelucrat acolo, într-o primă formă, materialul de viață, menit să intre mai tîrziu în substanța intimă o operelor beletristice. Pe unele din scrierile lor publicistice vremea le-a selectat ca pe adevărate opere de artă. Ne-au rămas asemenea scrieri de la Ion Heliade Rădulescu, de la B.P. Hasdeu, Eminescu, Slavici, Caragiale, G. Coșbuc, O. Goga, N. Iorga, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Sahia, ca să nu mai vorbim de Tudor Arghezi, artist desăvîrșit și în tabletele sale, apărute decenii în șir cu regularitatea cu care răsare soarele. Prezenți în publicistică, cu o exemplară consecvență, ei au dezbătut curajos probleme dintre cele mai acute ale epocii, au fixat tipologii umane de neuitat, adevărate fișe pentru operele lor beletristice. Experiența gazetărească a fecundat la toți, într-un

fel sau altul, creația propriu-zisă, asigurîndu-i o mai strînsă și mai rodnică legătură cu viața. În articolele de debut ale lui Caragiale, publicate în revistele umoristice de pe la 1870, întîlnim, într-o plastică extraordinară, tablouri de moravuri pline de culoare, recunoaștem lumea ridicolă din comediile de mai tîrziu, surprindem portrete morale de un impresionant realism. Mai mult, aș semnala, în treacăt, că unele din imaginile-cheie din poezia lui Octavian Goga au apărut mai întîi într-unul sau altul din articolele sale, răspîndite în presa transilvăneană de la începutul secolului.

Același lucru se poate spune despre strălucita activitate publicistică a lui G. Călinescu. Cititorul avizat va găsi în „cronicile mizantropului" ori în alte scrieri publicistice și ceva din atmosfera atît de specifică a romanelor *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, și unele tipologii sociale sau schițe de personaje călinesciene, ori nucleul unor judecăți de valoare care se vor fixa definitiv în monumentala sa *Istorie a literaturii române*...

Dar ca și în cazul scriitorilor pomeniți mai înainte, publicistica lui G. Călinescu nu este numai o etapă pregătitoare pentru opera sa beletristică ori critică : ea are o excepțională valoare intrinsecă, impunîndu-se ca o specie de sine stătătoare. Ca și Teofrast în antichitate, ori ca La Bruyère în plin clasicism, G. Călinescu cultivă cu o artă egală cu a clasicilor: portretul moral, uneori generalizat cum este cel din *Cul-*

tul naturii ori cele din *Despre ratare, Ipocritul, Leneşul,* alte dăţi individualizant – cum este acela, plin de o pătrunzătoare ironie, din *Tot mai înveţi, maică ?,* – sinteză tipică a categoriei de oameni care cred că „citirea" nu e o plăcere, ci „învăţătură", ori că „au învăţat" odată ceva în şcoală şi-apoi „au terminat". În forţa cu care e realizat portretul moral al tînărului pedant, plin de sine, ambiţios cu anumite însuşiri intelectuale, dar incapabil să-şi atingă ţelurile mari, intuim lesne talentul de prozator rafinat al autorului :

„Un alt ratat era mai tipic. Era din categoria oamenilor conştiincioşi. La cursurile universitare, şi îndeosebi la seminare, venea cu religiozitate. Lua însemnări meticuloase şi făcea mormane de fişe de o onestitate care dispare. Se oferă să facă toate lucrările propuse de profesor. Nu căuta nici o meserie şi nici nu primea vreo ocupaţie cînd i se oferea (cîteodată se găseau), fiind ocupat cu «studiul». Era un întreţinut veşnic al căminelor studenţeşti. Bineînţeles, lucrările nu le înfăptuia fiindcă voia să le facă atît de adînci şi totalitare, atît de absolute, încît nu depăşea niciodată faza fişelor. De atunci am înţeles că ratarea înseamnă imposibilitatea de a-ţi determina un obiectiv imediat, de a-ţi limita acţiunea şi de a trece repede la faptă. Sfaturilor profesorului însuşi de a-şi alege o dată un subiect şi de a-l trata cu materialul care se găseşte, el le răspundea cu o modestie dispreţuitoare : era un om serios, trebuia să adîn-

cească. Prietenul meu n-a făcut niciodată o lucrare şi nici licenţa nu şi-a luat-o. El avea despre licenţă o idee sublimă şi socotea pe toţi colegii lui, care şi-o dădeau cum puteau, ca pe nişte superficiali deţinători ai unui titlu nul şi neavenit. El avea să arate ce este aceea o licenţă.

Examenul acesta însă amicul nu l-a dat, prelungindu-şi peste marginile normale şederea prin cămine. Profesorii fierbeau cînd îl vedeau la seminare. E posibil să se fi prezentat la examene şi să fi căzut, fiindcă, risipit în investigaţii extravagante, nu se ocupa de lucrările elementare. În sfîrşit, nu şi-a dat licenţa şi, fireşte, nici examenul de capacitate şi l-am zărit o dată, – cînd mai toţi eram aşezaţi în viaţă de bine, de rău, – într-o stare foarte mizeră. Avea mereu geanta lui mare plină cu fişe."

Am citat aproape în întregime portretul acesta, socotind că, nefiind fixat numai într-un anumit timp sau mediu, poate cutremura unele spirite care-şi justifică indolenţa faţă de îndatoririle elementare de azi, ameninţînd cu lucrările epocale pe care le vor face mîine...

Schiţînd portrete morale şi tipologii, dezbătînd probleme civice ori estetice, fixînd atmosfera psihologică a unor medii sociale, exprimînd gîndurile şi sentimentele unui mare intelectual patriot, cronica, fie a mizantropului, fie a optimistului, nu se iroseşte niciodată în mărunţişuri sau gratuităţi. Ea reprezintă întotdeauna o afirmare continuă a uimitorului fenomen căli-

nescian. Călinescu se menţine la aceeaşi altitudine spirituală în tot ceea ce face. Rîndurile destinate revistei sînt la fel de exigent cenzurate critic ca şi cele din roman sau din *Istoria literaturii române*...

Cetăţean patriot, cu mari răspunderi sociale, deputat în Marea Adunare a ţării, scriitorul G. Călinescu nu consideră nici o temă banală sau incompatibilă cu arta. Condeiul său e solicitat de problemele cele mai diverse, de la cele comune şi aparent prozaice, de la munca zilnică dintr-o gospodărie, de la grija pentru reparatul unei şosele pînă la înalte chestiuni de estetică referitoare la realism, naturalism, suprarealism, la specificul poeziei, al muzicii şi al picturii, nimic nu-i este indiferent.

Strînse într-un volum unitar, „cronicile" lui G. Călinescu, dintr-un răstimp de aproape trei decenii, sînt expresia unei personalităţi renascentiste, împlinită pe o infinitate de planuri, rară şi inegalabilă în epoca noastră. De aceea nu ne surprinde să întîlnim *causeries*, în sens sainte-beuvian, despre muzica dodecafonică, ori coloriştii francezi moderni, despre eleganta arhitectură a litoralului românesc, ori despre stilul bisericilor săteşti din Transilvania, alături de probleme de caracterologie şi de estetică marxist-leninistă, aplicată fin şi inteligent celor mai diverse forme de manifestare artistică. Dacă romancierul, esteticianul, poetul sensibil şi dens din G. Călinescu sînt prezenţi în croni-

cile sale, nu lipsesc nici istoricul și criticul literar. În forma concentrată a acestei specii publicistice, pe care i-o datorăm lui Arghezi — ne întîmpină contribuţii de migăloasă erudiţie privitoare la trecutul mai mult ori mai puţin îndepărtat al literaturii române, la biografia și opera unor scriitori, ori sinteze ale personalităţii lui N. Iorga, Paul Zarifopol, M. Sadoveanu. Rîndurile despre eternitatea sadoveniană, departe de a rămîne un omagiu final, sînt menite a fi legate indestructibil de ea, insuflînd tuturor generaţiilor sentimentul că Sadoveanu este chintesenţa organică a naturii, istoriei și sensibilităţii acestui popor : „A murit Mihail Sadoveanu este cum ai spune: «Au murit Carpaţii, a secat Pontul Euxin». Nimeni nu te crede, fiindcă nu-i de crezut. Sînt monumente ale naturii, care nu îmbătrînesc și nu mor, pe care dintele vremii nu le mușcă, cel puţin în marginile vieţii noastre înguste, care nu poate îmbrățișa, senzorial, toată vastitatea istoriei materiei, cu nebuloasele, exploziile și evoluţiile ei."

„De mult, M. Sadoveanu nu mai era nici tînăr, nici vîrstnic, nici bătrîn, figura lui masivă, împietrită într-un surîs blajin, era a unei statui care stă în mijlocul unui popor, zîmbind părintește generaţiilor, mereu altele, necontenit actual, venind din trecut și pășind spre viitor." E o caracterizare de o profunzime și lapidaritate de aforism, de o intuiţie genială și de-o vibraţie unică, demnă de-a fi săpată pe piatra funerară care străjuieste mormîntul marelui prozator.

În tot ceea ce scrie, chiar în „cronica mizantropului", Călinescu e tonic, însufleţind o uimitoare forţă morală. El transmite senzaţia materială a spiritului uman menit să domine totul. De remarcat faptul că niciodată nu admiră de jos, copleşit de obiectul admirat. Întotdeauna spiritul său pluteşte în rotiri vultureşti deasupra, fără ostentaţii în stare să umilească. Uneori e caustic şi aspru, dar nu nedrept. Simţi permanent în el o tinereţe nepieritoare, pe care o rîvnesc chiar cei mai tineri. „Nu am socotit niciodată – mărturiseşte Călinescu în *Timpuri noi* – că mă îndepărtez de cea mai tînără generaţie, am mers împreună cu ea. Cînd un copac se ridică în sus şi dă frunze în fiecare an, îşi închipuie că e de aceeaşi vîrstă cu păsările care se adună în crengile sale. Nu încape îndoială : sînt tînăr, mă recunosc în cei tineri, care-mi vorbesc de ziua de azi şi de mîine, şi mă agasează senilii care au fixaţiunea trecutului. Sînt în această privinţă un istoric al prezentului şi al viitorului." Ce dreaptă autocaracterizare ! Aşa-l simte şi cititorul paginilor sale : veşnic tînăr pasionat de viaţă nouă, cărturar activ, luptător pentru construirea noii vieţi şi-a unei culturi socialiste, pe care o ilustrează magistral. De aceea, cred că volumul acesta de cronici – prin referirile directe la persoana autorului – are darul de-a spulbera definitiv legenda unui Călinescu solitar. El nu e cronicarul vechi, care ascultă izolat în chilia lui ecourile epocii consemnînd doar evenimentele ieşite din comun. El

se ridică din însuşi freamătul mulţimii şi al vieţii contemporane, luminînd cu spiritul său frumuseţea lucrurilor obişnuite în viaţa de toate zilele a socialismului. Scrisul său săptămînal e al unui umanist al epocii socialiste, al unui gînditor temeinic, al unui poet dăruit şi-al unui romancier minuţios şi pătrunzător, în stare de a crea, cu mijloace de o fascinantă diversitate, universuri multiple, de la cel teluric şi geologic pînă la acela inefabil al muzicii.

În faţa unui asemenea exemplu strălucit de distinsă publicistică, cronicii literare nu i-a rămas, poate, altceva de făcut, decît ca, parcurgînd cîteva coordonate ale volumului, să încerce un modest elogiu al genului, pe care l-am dori mai asiduu cultivat şi de scriitorii tineri.

(*Valori literare*, *E.P.L.* [Bucureşti],
1966, p. 236–243.)

ADRIAN MARINO

G. CĂLINESCU, CRITIC AL LITERATURII UNIVERSALE

Spiritul în care G. Călinescu a scris despre literatura străină nu poate fi bine înțeles fără o raportare strictă la tendințele personalității sale critice întregi. Avidă deopotrivă de literatură română și străină, ea a știut să le absoarbă pe amîndouă, după anume rațiuni estetice și istorico-literare, conform unei metode și viziuni speciale, cu referire permanentă la sfera totalității. Din punctul de vedere al lui G. Călinescu era cu neputință de separat studiul literaturii române de acela al literaturii străine. Este și cauza esențială pentru care aparatul său de recepție a rămas întotdeauna deschis – ca să ne exprimăm astfel – pe două lungimi de undă. De unde o veșnică interferență, cu rezultate de ordinul sintezei, am spune muzicale, într-atît sunetul acestor studii presupune urechea fină, experimentată.

Încă de la faza *Jurnalului literar* (1939), şi chiar mai înainte, la *Viaţa literară* (1927–1928), cîteva preocupări şi puncte din program atrăgeau atenţia asupra necesităţii cercetării literaturilor străine dintr-un unghi nou, nu înţeles de toţi în mod exact. Revista publica, în foileton, traduceri din clasici. *Biografia* era consacrată scriitorilor străini. Tinerii colaboratori erau invitaţi stăruitor să dea articole de literatură străină, pentru pagina întîi. Cam o treime din *Jurnal* era consacrat, măcar în intenţie, unor materiale străine, care alimentau şi rubrica *Indiscreţii şi anecdote*. În ce scop toate acestea ? Preţuia criticul mai mult literatura străină decît cea română ? O astfel de ipoteză este exclusă. Ceea ce urmărea G. Călinescu era doar afirmarea unui principiu de bază, foarte important pentru formarea oricărui tînăr critic şi istoric literar român, şi anume : în literatura română trebuie să vii din literatura străină. Nu ştim dacă a formulat şi în scris această recomandare, riguros exact cu aceleaşi cuvinte. Dar pe cale orală am auzit-o nu o dată, căci ea constituia, într-un sens, cheia de boltă a întregii sale pedagogii literare. G. Călinescu susţinea că prin frecventarea marilor literaturi îţi dezvolţi şi mai adînc personalitatea, îţi însuşeşti ierarhia valorilor fundamentale, asimilezi un punct de vedere superior, ţi se deschid perspective, poţi face raportări şi încadrări substanţiale. Devii, cu alte cuvinte, un adevărat critic şi istoric literar şi nu simplu jurnalist literar, cercetător obscur, ori compila-

tor, în spirit îngust didactic, pseudo-„universitar".

În nişte *Instrucţii pentru colaboratori* (nr. 49) acest punct de vedere – inevitabil „clasicist" – era formulat foarte limpede : „Cine a început prin a decide de-a dreptul despre literatura română n-a făcut niciodată mare carieră de critic". „Cu opinia estetică se sfîrşeşte. Un tînăr de viitor începe prin a face esseistică în jurul gîndirii şi literaturii universale." Numai într-un domeniu unde s-a scris enorm şi unde adevărurile sînt bine stabilite „spiritul eliberat de incertitudini e capabil de fineţe în detalii". În aceleaşi *Instrucţii* se mai recomandau lecturile directe, în original, ocolirea traducerilor, fuga de compilaţie („Cum ? Un intelectual român e un «negru» oarecare ? Dar e ruşinos ca în loc să citeşti opera să-ţi dai părerea asupra ei, să compilezi articole din reviste franceze."). Toate rubricile urmăreau să fie scrise cu personalitate, inclusiv *Biografia*, „prilej de sinteze fine, de mici portrete morale, în stare să afirme pe un tînăr".

Este limpede că această baie documentară urmărea un scop superior, în care G. Călinescu a perseverat. La Institut el punea pînă în anii din urmă pe tinerii săi colaboratori să facă studii despre Hugo, despre Balzac. Nu discutăm acum valoarea acestor contribuţii, publicate în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*. Dar că direcţia lor era lăudabilă, fecundă, scoţînd pe tineri din îngusta specializare, deschi-

zîndu-le ferestrele spre literatura lumii, este în afară de orice îndoială.

Pe o treaptă mai înaltă, necesitatea frecventării literaturilor străine era pusă în legătură cu o serie de operații ținînd de esența actului critic și istoric-literar, care la G. Călinescu se confundau și pe foarte serioase temeiuri. Acuzat de „subiectivism", G. Călinescu venea adesea cu un argument strivitor : comparația cu o capodoperă străină. A și recomandat procedeul ori de cîte ori criticii s-ar afla în dificultate, în incertitudine cu privire la valoarea unei opere actuale controversate : raportarea la o capodoperă a genului urma să dea imediat adevărata valoare și proporție a operei în cauză. Or metoda nu stă decît la îndemîna experților, a criticilor familiarizați cu marile literaturi, cunoscători ai capodoperelor de circulație universală. De unde încheierea evidentă că aceste capodopere trebuie studiate în adîncime, în așa fel încît să rămînă în permanență în raza vizuală a examenului critic. Dar simpla operație de valorificare prin comparație nu este suficientă. Opera presupune în același timp o încadrare în serii istorice, o situare în timp și spațiu. Dacă autorul este romantic, el trebuie așezat în romantismul european și anume în zona lui cea mai apropiată, prin stabilirea genului proxim și a diferenței de specific. Se înțelege atunci că criticul trebuie să fie și un „comparatist" rutinat (dar în alt sens decît în accepția F. Baldensperger, P. Hazard și a grupului de la *Revue*

de littérature comparée), capabil să pună diagnosticul exact prin raportări substanțiale de structuri artistice, nu pe simple teme și izvoare. Metoda era vizibilă încă din *Opera lui Mihai Eminescu : Eminescu în timp și spațiu* (vol. V). Ea a mers perfecționîndu-se, cu deschideri tot mai largi spre literaturile europene, explorate într-un anumit stil necesar a fi lămurit în detalii.

O mare primejdie, care a pîndit mai ales în trecut studiile românești consacrate literaturilor străine era spiritul epigon, compilativ, lipsit de personalitate. Dacă criticul era de formație sorbonardă, el relua în studiile sale de literatură franceză criteriile, metodele și stilul Sorbonei. Era cu neputință de ieșit din anume tipare. Să ne amintim de Pompiliu Eliade, de alții mai recenți. Dacă cercetătorul avea formație germană, faptul se vedea imediat, în teme, în aparatul critic etc. Cu G. Călinescu „tradiția" se rupe în mod radical. Mulți (fiindcă a făcut studii în Italia) îl socotesc și azi un „elev" al lui Benedetto Croce și prin el al lui Francesco de Sanctis. În estetică, în teoria critică, faptul se poate, desigur, în parte, discuta. Dar în critica și istoria literară propriu-zisă lucrurile stau altfel.

În aplicările sale la literaturile străine, G. Călinescu nu repetă pe Croce, nu-i împrumută nici măcar metoda (de consultat în acest sens este și articolul *Anti-Croceanism* din *Viața literară*, 26 martie 1926). Mai întîi, este știut că B. Croce nu crede în istoria literară, pe care o

pulverizează într-o succesiune de *saggi* independente. El nu se preocupă de loc de sinteze de priviri generale, ci de personalități bine distincte, cărora le închină monografii izolate : *Goethe, Ariosto, Shakespeare e Corneille.* Aceste studii sînt foarte concentrate, aproape fără citate, pe alocuri chiar aforistice și tind să se cristalizeze într-o *formola.* Alte studii de literatură străină, cum ar fi *Poesia e non poesia* și *Poesia antica e moderna,* neîndoielnic, foarte savante, foarte dense, par pe lîngă eseurile lui G. Călinescu parcă prea metodice, chiar prea aride am spune. B. Croce reconstituie rareori emoția. Preocuparea sa este disocierea unor esențe ultime, alegerea neghinei de grîu dintr-o operă : pînă aici „poesia", dincolo „non poesia". Ca demonstrație și metodă de detectare a „fragmentelor" estetice, operația este strălucită. De la un timp, devenind previzibilă, ea rămîne totuși fără mari surprize, fără spontaneitate inventivă. Și apoi, pentru Croce, care nu crede în existența „specificului național", a face critică și istorie literară dintr-un punct „italian" de vedere, i se părea un nonsens. În *Nuovi saggi di estetica* el combate așa-zisele *Storie nazionalistiche e modernistiche della letteratura,* ca și pe cele *sociologiche.* Și apoi, pentru el, ca și pentru orice alt mare critic și istoric literar occidental, complexele care decurg din falsa opoziție, cultură „majoră" și „minoră", nici nu se puteau produce. Cu totul alta era situația unei puternice personalități critice, precum a-

ceea a lui G. Călinescu, care apare în cadrele unei literaturi încă insuficient cunoscută peste graniţă, şi ai cărei studioşi, în trecut, sufereau în mod inevitabil de apăsarea marilor prestigii europene. În aceste condiţii, perspectiva trebuia să se schimbe în mod radical şi reacţiunea lui G. Călinescu poate fi socotită drept salutară.

El este, desigur, întîiul nostru mare critic pe care spiritul de docilitate faţă de critica străină, tradus de obicei printr-o atitudine de reverenţă, adesea chiar de pastişare, sau de compilaţie, începe să-l irite şi să-i inspire proteste. La *Jurnalul literar*, la cursuri şi seminarii, G. Călinescu denunţa tendinţa comentării literaturilor străine prin simple ecouri exotice indirecte. A scrie despre un autor străin exclusiv cu ajutorul unor monografii străine, fără nici un adaos personal, i se părea un act anticultural, un vot de blam, pe care compilatorul (chiar bine intenţionat) şi-l dădea singur. De aceea criticul scria în *Istoria literaturii române*:

„Ar fi de aşteptat ca românii să încerce a-şi pune pe hîrtie reacţiunile lor originale şi, cînd e vorba de literatură mai ales, să privească lucrurile prin luneta noastră. Ei, dimpotrivă, cuprinşi de o spaimă superstiţioasă, cad într-o erudiţie de suprafaţă, compilînd pedant izvoare străine."

A face studii româneşti despre Machiavelli, Montaigne sau Shakespeare (luăm intenţionat trei exemple mai vechi) din punctul de vedere al criticii italiene, franceze sau engleze, neadu-

cînd nici o contribuţie personală (care, de la București, nu poate fi decît de ordinul interpretării), apărea lui G. Călinescu drept o mare insuficiență și un semn de lipsă de personalitate. „Iar problema – sublinia el – este tocmai de a ne înfățișa în lume cu personalitatea noastră". Dacă „interesul liricei lui Espronceda pentru ochiul străin stă acolo unde apare evident iberismul", așa cum citim în *Impresii asupra literaturii spaniole*, este firesc ca un critic străin să fie interesat, atunci cînd studiază un liric român, să descopere în primul rînd „românismul". Critica, adevărata critică literară, crește tocmai din aceste percepții diferențiate pe plan european, în receptarea cărora G. Călinescu s-a ilustrat. Nu este nici o exagerare în afirmația că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv și sistematic, și nu sporadic, studii românești consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie și deci capabile să intereseze și critica străină prin coeficientul lor de personalitate. Brandes a devenit celebru scriind nu despre literatura daneză, ci despre scriitorii europeni. Preocupat să pună ordine, în primul rînd, în istoria literaturii române, G. Călinescu s-a dezinteresat de acest aspect – posibil – al difuziunii operei sale. Dar că i-ar fi surîs o confruntare cu critica spaniolă, franceză sau italiană, este sigur. În orice caz, lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpre-

tare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine.

În sfîrșit, trebuie arătat, pentru cei ce sînt, poate, încă înclinați să vadă un anume „dilettantism" în aceste studii de literatură străină, că G. Călinescu le cultiva nu atît din rațiuni de cunoaștere, ori din obligații „profesionale" sau comemorative (există uneori și acest aspect), cît din pură plăcere literară, unită cu un foarte special rafinament intelectual care s-ar putea traduce prin nevoia de a-și exercita recreativ spiritul critic, analitic și pe alte instrumente decît cele obișnuite. În bună parte, un eseu de tipul *Impresii asupra literaturii spaniole* a ieșit tocmai dintr-o astfel de tendință de a schimba un timp aerul și peisajul literaturii române, pentru un altul, mai „exotic", „odihnindu-mi spiritul... și exercitîndu-mi totodată degetele și urechea pe un alt instrument". De unde și motivația foarte subtilă :

„Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuoz face îndelungi studii de artist, menținîndu-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea."

Este ceea ce G. Călinescu a și făcut cu regularitate, dintr-o necesitate superioară întreprinzînd studii pentru unii aproape paradoxale despre clasicii latini (Horațiu, Ovidiu), italieni,

spanioli, francezi, germani, și ruși. Un curs despre *Romantismul german*, audiat de noi la Facultatea de litere din Iași, în 1941–1942, rămas în stadiu de fișe, elaborat în parte și din lecturile de șantier ale *Operei lui Mihai Eminescu*, se încadra aceleiași formule strict eseistice, dovadă articolele despre romanticii germani scrise ulterior, în baza aceluiași material. Semnificația sa trebuie înțeleasă exact. Toate aceste studii au, fără îndoială, valoarea lor obiectivă intrinsecă. Dar adevăratul lor conținut trebuie raportat, în primul rînd, la stilul întreg al personalității lui G. Călinescu. Iată de ce străbaterea lor trebuie făcută, înainte de orice, din curiozitate pentru talentul critic al lui G. Călinescu, surprins în actul de a citi, interpreta și comenta scriitori străini. Totdeauna interesant în *ce spune*, criticul devine și mai interesant urmărit *cum spune*. Este de altfel și terenul pe care cîștigă de obicei partida. Căci dacă G. Călinescu nu intră în competiție, pe latură „savantă", cu critica și istoria literară străină, uneori monstruos de erudită (să ne gîndim la un Arturo Farinelli, de pildă), el o depășește adesea prin altitudine, subtilitate și lărgime de orizont. De aceea, calea cea mai indicată de a studia pe G. Călinescu în ipostaza de critic al literaturilor străine nu ni se pare aceea de a inventaria și evalua rezultate materiale, ci de a sublinia în primul rînd metode, perspective și puncte de vedere. Sub acest raport examenul este plin de satisfacții intelectuale și artistice. [...]

Pentru critic, literatura, eroii, lumea lor există *realiter*. Este vie, şi analiza, întreaga discuţie, ţine seamă de aceste fantasme ca de nişte fenomenalităţi concrete, care vin doar să confirme anume intuiţii fundamentale. Procedeul se verifică în absolut toate studiile româneşti şi străine. G. Călinescu priveşte planul literaturii şi al poeziei ca o realitate sensibilă, obiectivă, evocată critic cu mijloacele romancierului. De unde şi excepţionala „viaţă" a acestor comentarii, care ne pun în faţă fiinţe absolut vii, oricînd primite de imaginaţie ca posibile. Şi viziunea „romanescă" a literaturii nu se verifică numai în *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945), în *Studii şi conferinţe* (1956), despre Horaţiu, Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi, Anton P. Cehov, ci şi în celelalte studii întinse, incluse şi în această culegere, cum ar fi *Ovidiu poetul*, *Petrarca şi petrarchismul*, *Henrik Ibsen*, *Carlo Goldoni* etc. Peste tot sînt evocate un număr important de personaje celebre, care defilează în faţa noastră sub specia celei mai convingătoare umanităţi posibile. Întîlnim alături de himericul Cervantes pe aristocraţii lui Tolstoi, pe îndrăgostitul stil petrarchizant, regăsit pînă şi în persoana agăi C. Conachi. Rigidul pastor ibsenian Brand trebuie să dea mîna cu *il cicisbeo* lui Goldoni invitaţi deopotrivă în primitorul salon critic, al lui G. Călinescu, plin de umbre ilustre în special spre seară. Criticul se întreţine amabil şi degajat cu toţi cu un aer de ascunsă dominare intelectuală, fin şi imperceptibil dis-

tant, dîndu-le tuturor dreptate din punctul lor de vedere, cu rezerve nuanţate în ceea ce-l priveşte, secretul adunării acestei „societăţi" fiind voluptatea ascunsă de a trăi fenomenologia morală a umanităţii pe toate treptele. Pe durata analizei şi portretizării, G. Călinescu se transpune efectiv în *pielea* personajului şi atunci el este, rînd pe rînd, Don Quijote, Torquatto Tasso, Anna Karenina sau Rosaura. Credem că una din marile calităţi critice şi portretistice ale lui G. Călinescu stă tocmai în această capacitate de metamorfozare, de transpunere, schimbînd de „sex", „epocă" şi „naţionalitate" cu fiecare clasic. Ni-l imaginăm foarte bine în toga lui Ovidiu şi Horaţiu, purtînd perucă şi pantofi cu cataramă de metal atunci cînd scrie despre Molière, în costum de „cleric tonzurat", cînd comentează pe Francesco Petrarca, sau călare pe Rosinanta cînd evocă pe Don Quijote de la Mancha.

Peste tot ai impresia că la G. Călinescu dominant nu este atît impulsul spre cunoaştere (unele studii, hotărît, în nici un caz insuficiente sub raport informativ, se aşază doar la limita de sus a documentării esenţiale), cît plăcerea emoţiei, trăită îndeosebi pe plan portretistic, apoi monografic-analitic şi asociativ, acesta din urmă de mai multe speţe. Adevărul este că G. Călinescu se plimbă delectabil în literatura universală, de unde scoate, cu mare satisfacţie, îndeosebi pretexte de portretizare, dintr-o tendinţă manifest literară. Şi cu cît autorul este

mai îndepărtat, oferind la prima vedere mai puţine elemente de caracterizare în stil de portret, cu atît surpriza devine mai mare şi curiozitatea sporeşte. Este cazul mai ales al studiilor despre *Horaţiu, fiul libertului* şi *Ovidiu poetul* (în treacăt fie spus, alături de unele pagini ale lui E. Lovinescu despre Tacit, tot ce a dat mai fin critica românească în materie de umanităţi, cu nimic mai prejos de Gaston Boissier sau Victor Bérard), dar şi al celorlalte evocări de clasici (Francisco d'Assisi, Tasso, Cervantes, Petrarca, Ibsen, Goldoni), pe o latură foarte sainte-beuviene, întregite însă în sens monografic, printr-o viziune globală de ordin estetic. G. Călinescu este de altfel un bun cunoscător al metodei lui Sainte-Beuve, care face „imposibilul pentru a escamota cronica literară şi a o transforma în reflecţie caracterologică". „Evident şi aceasta e o literatură, dar nu critică literară, ci fiziologie în sensul cel mai larg al cuvîntului, cu eroi de oriunde." Numai că G. Călinescu renunţă la mareşalii şi la curtezanele care circulă în *Portretele literare* şi în *Causerii*. El îşi restrînge raza vizuală doar la un număr mic de clasici, mulţi cu biografie firavă, sau absorbită total de operă, excelent prilej pentru critic de a o deduce ingenios pe cale inversă.

Cervantes, de pildă, „face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viaţa însăşi, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdute în mitologie". „Creaţiile cu adevărat

geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de Don Quijote şi de Sancho Panza." La Tasso, unde anecdotica este mai bogată, portretistica îşi face în schimb drum printr-o selecţie savantă de date, multe cu caracter de „poantă". Unele apropieri de ordin climateric, geografic sau etnic ţin de aceeaşi viziune fabuloasă : „Astfel, în sîngele lui Torquatto Tasso intrau fierbinţeala soarelui de sud şi răceala zăpezilor de pe Alpi şi Apenini". Anume detalii din operă trădează fondul autobiografic, de care G. Călinescu se arăta întotdeauna foarte preocupat : „Experienţa literară m-a învăţat că poeţii, de bună seamă cei adevăraţi, spun totdeauna ceea ce fac şi că faptul de a cunoaşte toată claviatura vieţii e unul din elementele geniului lor. Ei sînt singurii care nu mint." S-ar înţelege de aici că biografii obişnuiţi „mint" în mod inevitabil. Cert este că G. Călinescu are mult mai mare încredere în viziunea şi aprioricul scos direct sau indirect din operă, controlate prin documente, decît în simplul dosar de documente biografice, cărora le preferă anatomia morală a autorilor. Iar cînd aceasta, dintr-un motiv sau altul, nu este posibilă, criticul trece deschis la „anatomia morală a eroilor respectivi". Dar şi într-o împrejurare şi în alta pragul sec documentar este sărit cu o dezinvoltură maximă.

Şi cu toate acestea o apropiere de Sainte-Beuve nu se poate face decît numai pe această latură, de portretistică morală. În rest, există o

mare deosebire între structura studiului călinescian și „portretul" lui Sainte-Beuve. G. Călinescu construiește rotund, monografic, după un plan riguros, în timp ce criticul francez procedează nesistematic prin aluviuni, marginalii, chiar divagații, „pe măsura lecturii documentelor". În schimb, eseul lui G. Călinescu urmărește cronologia operelor de bază, țintind la definiția sintetică de ordin estetic, precedată sau încheiată de schița biografică, sau de portretul moral, uneori și fizic, al autorului, de care ne despărțim cu regret printr-o imagine vie : Goldoni, volubil, plimbîndu-se la braț cu Carlo Gozzi în Veneția, Ibsen profesoral, cu ochelari cu ramă de aur, Petrarca netezindu-și cochet părul în oglindă etc. Studiul despre Horațiu începe prin considerații de psihologie socială, pe marginea complexului de inferioritate al „fiului libertului", și se termină cu evocarea interiorului și a dimensiunilor fizice ale poetului. Studiul, adevărată monografie, urmărește o schemă precisă, atingînd toate punctele : psihologia clasei respective, portretul moral al lui Horațiu scos din operă, tabloul plutocrației romane, definiția „filosofiei" poetului (*otium*, discreție, prudență, *aurea mediocritas*), temele poeziei interpretată în sens realist, succesiunea lor literară, nimic nu lipsește. Eseul pare a fi o demonstrație de rigoare academică, cu mijloace eseistice, o „lecție" de finețe servită filologiei îngust specializate. Nu poate fi ignorat nici faptul că opera lui Horațiu, ca și a lui Ovidiu, este citită, tra-

dusă și comentată în și din original, adică în latinește. În *Ovidiu poetul*, la fel, sînt inventariate și evaluate toate operele (ne temem că *Ars Amandi* este văzută cam prea... pudic), portretul moral al poetului apare schițat cu o mînă sigură. Totul este construit pe impresii și lecturi directe. Străbătută cu un ochi artistic, întreaga literatură străină interpretată de G. Călinescu devine foarte proaspătă, atrăgătoare, „nouă". Căci criticul are marele talent de a rupe clișeele didactice și culturale, schemele preconcepute, invitînd la o contemplare imediată, fără nici un fel de prejudecăți academizante. [...]

Nu trebuie omis, în sfîrșit, și un ultim aspect, care la G. Călinescu este foarte important. Criticul este plin de aluzii, trape, înțepături, pledoarii disimulat *pro domo* și numai cine l-a cunoscut bine îl poate urmări, gusta și înțelege exact în toate meandrele, abilitățile și punerile sale în scenă. Nu o dată articolul nu reprezintă decît un pretext, un ecran de fum, în vederea unei teze, a unei poziții personale. Și urmarea este că materialul străin va fi cultivat de predilecție tocmai fiindcă se „pretează" foarte bine la astfel de tactici literare, care țin de cea mai intimă ființă a criticului. De pildă, cine vrea să priceapă *à fond Scrinul negru*, neapărat trebuie să parcurgă și să mediteze atent paginile consacrate psihologiei aristocrației la Tolstoi. Eseul este aproape un „comentar". Un răspuns indirect la diverși detractori citim în studiul despre

Cervantes : „Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile şi cu care mediocrii încearcă să scoboare pînă şi valoarea operii". La fel în acela *Despre Orizont*, aparent în marginea lui Ortega y Gasset, în fond motiv de a declara : „Unii spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine". Controversa are loc pe tema „inactual de prea mult prezent". *Herder şi publicul* este de fapt tot o punere la punct : „Aplauzele majorităţii nu constituie un ţel pentru autor, care trebuie să-şi creeze publicul, nu să se supună lui". *Criticul ca umorist*, parafrază a cărţii lui H. Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, şi *Fatalitatea vocaţiei, à propos* de spaniolul Huarte de San Juan, autorul cărţii din 1572 *Examenul aptitudinelor (sau vocaţiei) pentru ştiinţe*, au un caracter atît de evident personal, încît nici un monografist viitor al lui G. Călinescu nu le va putea omite. *Filosofia minciunii*, cu citate din Baltazar Gracian şi Schopenhauer, viza de fapt pe... E. Lovinescu : „Mă întreb: oare minciuna în critică nu-i permisă, ca o blîndă amînare, ca un «*riposo al vero*» ?" Filozofia „cruţării", a „disimulării oneste", a „discreţiei" preocupă în mod evident pe critic, care priveşte cu simpatie şi *Donabbondianismul*, filozofie a pasivităţii, inspirată de un anume personaj al lui Al. Manzoni. Cît priveşte reflexiile despre *Doamna Luther*, ce să mai spunem ? Exprimînd, pare-se, o umoare de moment, ele sînt pur şi simplu savuroase, mai ales dacă întoarcem mă-

tasea şi pe partea cealaltă. Căci G. Călinescu posedă arta marelui rafinament de a insinua, sugera, seduce sau persifla cu abilitate, şi niciodată nu poţi fi sigur, străbătînd acest aspect al scrisului său, ce surprize ţi se rezervă. Cînd îl crezi iremediabil pierdut în cele mai abstrase consideraţii despre erotica Renaşterii, atunci poţi să fii sigur că gîndul lui G. Călinescu este concentrat la maximum asupra prezentului.

Întreaga literatură străină, atît de fin şi pătrunzător interpretată de critic, este foarte adesea o scenă savant disimulată pentru proiectarea propriei sale personaltăţi. Mai ales această zonă a operei sale nu are în fond decît un singur erou: pe G. Călinescu însuşi, în ipostaza de Proteu, cu zeci de feţe şi costumaţii europene.

(G. Călinescu, „Scriitori străini",
E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 5–28.)

[G. CĂLINESCU, *ISTORIA LITERATURII ROMÂNE*, COMPENDIU]

Apariţia în 1941 a cărţii lui G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, operă monumentală prin proporţii (950 p. *in quarto)*, ca şi mai ales prin conţinut, a fost un eveniment al cărui ecou se resimte cu aceeaşi mare intensitate pînă astăzi. Numai N. Iorga se mai încumetase înainte să cerceteze (în decurs de 33 de ani şi în opt volume plus o introducere sintetică) fenomenul literar românesc de la origini pînă în contemporaneitate, cu excepţional talent, rămas neîntrecut în ceea ce priveşte epoca veche şi faza de tranziţie, în scădere însă pe măsură ce înainta în perioada modernă. Iorga era un istoric propriu-zis, un admirabil istoric al culturii, dar un critic mai puţin avizat şi de un gust capricios. G. Călinescu aducea pentru prima dată în istoriografia literară română şi cred că şi universală o personalitate deosebită în percepţia fenomenului literar din nu importă ce etapă istorică şi ce

loc, o intuiţie care trebuie pusă fără îndoială şi pe seama instinctului său creator naiv, dar şi pe seama unei exemplare culturi şi a unei foarte întinse experienţe. Romancier de uimitoare resurse, poet, dramaturg, eseist delectabil, G. Călinescu posedă teoretic şi practic toate mijloacele înfăptuirii, deci şi înţelegerii unei opere literare, ale recunoaşterii valorilor artistice, avînd totdeauna putinţa ierarhizării lor. L-am putea compara cu marii istorici şi critici literari ai lumii ca De Sanctis, Lanson, Croce, Thibaudet, dacă el însuşi nu s-ar fi delimitat de unii dintre aceştia, constituindu-şi o metodă proprie, ce se deosebeşte de istorism şi scientism, ca şi de impresionism şi estetism, servindu-se de toate la un loc şi de nici una în chip unilateral, încuviinţînd de pildă biografia, analiza sociologică şi psihologică, însă nu pentru a determina cauzele externe ale operei, ci pentru a evoca destinul unui creator şi a explica opera însăşi, a face sociologia şi psihologia ficţiunii artistice. „A face psihologia şi patologia lui *Hamlet* – scrie G. Călinescu în ale sale *Principii de estetică* (1939) – a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăşi. Căci orice fel de consideraţie este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă şi întîi de toate existenţa ei." Rostul criticului este de a stabili valori, ceea ce e tot una cu a recunoaşte structuri, organizaţii, forme, sensuri. Istoricul literar ar urma să

privească valorile artistice într-o succesiune, însă cum valorile estetice nu se repetă, istoricul literar creează el însuşi raporturi, o înlănţuire posibilă, altfel spus generalizează şi sistematizează faptele, putînd să determine curente sau stiluri. „Nu trebuie să pară un paradox – spunea G. Călinescu într-o lecţie de deschidere la Facultatea de litere din Bucureşti în 1947, *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*, publicată în *Jurnalul literar*, serie nouă, nr. 1 – că în istoria literară sînt mai puţin importanţi scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel, propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară cu şcoli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filozofie... O istorie a literaturii e o adevărată comedie umană, luînd ca pretext scriitorii şi se întîmplă uneori în literaturile noi să nu poţi să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări şi ieşiri (şcoli, curente, generaţii), nici o galerie suficient de complexă de eroi." Aceasta este bineînţeles o butadă, iar sceptic Călinescu nu era, aşa că literatura română i-a oferit din plin prilejul unei istorii. Nu-i mai puţin adevărat însă că a compus-o întocmai ca pe o epopee de destine personale şi de forme, cu un inimitabil dar al naraţiei şi o capacitate de descripţie, de explicare (adică desfăşurare a fenomenului artistic) rar întîlnite în istoriografia literară universală.

Istoria literaturii române, compendiu apărut într-o primă ediţie în 1945 şi în ediţia a II-a

revăzută în 1946, este tot o epopee, dar, de data aceasta, nu de eroi, ci de forme, mai degrabă o dramă de idei. Biografiile fiind înlăturate, scriitorii trăiesc numai prin operele lor, ca realizări integrale sau ca simple intenții, în caracterizări cu atît mai pregnante, cu cît mai succinte, uneori aproape aforistice.

Făcînd istoria valorilor artistice și nu a culturii în genere, G. Călinescu acordă în sinteza sa perioadei vechi numai a cincisprezecea parte din volumul întreg, trecînd în zbor literatura religioasă, nu totuși fără a scoate în evidență unele pasaje de farmec arhaic al limbii în traduceri, gravuri, paginile de observație morală, meditația și dragostea de țară a marilor cronicari moldoveni, spiritul polemic, pamfletul sau colachia cronicarilor munteni, gîndirea în imagini, imaginația fabuloasă, lirismul jălalnic și umorul fantastic la Dimitrie Cantemir, gustul pentru supranatural, senzațional și aventură al lumii medievale deductibil din circulația cărților populare, fuziunea psalmului cu doina lui Dosoftei, aspectul de vicleim al cronicilor rimate.

Un spațiu egal este acordat fazei de tranziție în care are loc în literatura noastră „occidentalizarea" și apar (sîntem în epoca luminilor) un număr de „clasici întîrziați". Dacă istoricii Școlii ardelene (cronicari și ei, dar prea puțin scriitori) sînt numai enumerați, în schimb manifestările poeziei culte (Văcăreștii, Budai-Deleanu, Conachi, Mumuleanu) și ale poeziei (Dinicu Golescu, Asachi) sînt pentru prima dată îndrăz-

neţ relevate, confruntate cu modelele lor reale sau posibile. (Anacreon, Dante, Tassoni, Petrarca, Voltaire, Metastasio, mica poezie a secolului al XVIII-lea.)

Perioada următoare e a romanticilor, din care unii cîntă ruinele sau lamartinizează, alţii sînt mesianici utopici sau pozitivi, alţii antibonjurişti conservatori ca exponenţi ai micii boierimi, alţii umorişti (ca Negruzzi şi Pann), alţii macabri şi exotici, introducători ai tehnicii versului muzical (ca Bolintineanu), alţii cîntăreţi ai evenimentelor politice la ordinea zilei, după exemplul lui Hugo sau Béranger. Alecsandri e reprezentantul poeziei oficiale în momentul 1855, Odobescu e creatorul eseului, Filimon al romanului, Hasdeu al dramei istorice, Ghica al stilului epistolar. Nouă capitole şi ceva mai mult decît un sfert din volum sînt consacrate acestei perioade zise îndeobşte moderne, cele mai echilibrate caracterizări şi un apreciabil număr de „reconsiderări" privind poezia şi proza lui Eliade, poezia lui Bolintineanu, C. Stamati, Cezar Bolliac şi Radu Ionescu, proza lui G. Sion. Un număr apreciabil de scriitori, de obicei ignoraţi de istoria literară, precum G. Bălănescu, colonelul Gr. Lăcusteanu, G. Baronzi, Gr. H. Grandea etc., îşi dobîndesc prin G. Călinescu locul cuvenit, compendiul menţionînd în plus pe I. Codru Drăguşanu (în 1942 Şerban Cioculescu publicase o nouă ediţie a *Peregrinului transilvan*).

Istoria se continuă cu epoca „Junimii" şi marii clasici, Eminescu, Creangă, Caragiale şi

Slavici, la care putem adăuga pe Alexandru Macedonski și școala *Literatorului* cu, între alții, Duiliu Zamfirescu, patru capitole însumînd cam a opta parte din volum. G. Călinescu este, indiscutabil, autorul celor mai profunde sinteze despre Eminescu și Creangă, a îmbogățit interpretarea lui Caragiale prin referință la prudhommism, a contribuit substanțial la reconsiderarea lui Slavici ca romancier și la reevaluarea în genere a lui Macedonski, începută de Tudor Vianu. Compendiul, scris îndată după *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, în anii războiului, conține, în rare cazuri, ce-i drept, unele idei asupra cărora G. Călinescu însuși a revenit mai tîrziu, ca de exemplu ideea permanenței oligarhiei și a unei mentalități iraționale specifice (a se vedea îndeosebi articolul *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu*, publicat în *Viața românească*, 1964, nr. 4–5, p. 25–33).

Și în capitolul următor, rezervat artei cu tendință din jurul revistei *Contemporanul*, se află formulări pe care cercetarea ulterioară le-a modificat, dar trebuie să se recunoască lui G. Călinescu meritul de a fi vorbit cel dintîi, într-un moment absolut nefavorabil, despre o mișcare socială atunci, de orientare subversivă și a cărei eficiență reală în dezvoltarea conștiinței artistice o avem abia astăzi, după îndelungi controverse, supralicitări și tot atîtea minimalizări.

Cu micul romantism al lui Delavrancea, Brătescu-Voinești, Bassarabescu și Coșbuc ne aflăm



exact la jumătatea istoriei, restul volumului revenind în întregime secolului XX. De la 1900 înainte G. Călinescu a beneficiat de *Istoria literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu, singura din vechile istorii literare care se apropie de metoda sa. Deosebirile sînt cu toate acestea izbitoare, G. Călinescu nu defineşte curentele aprioric, după programele revistelor, ca E. Lovinescu, ci scoate notele lor caracteristice din analiza scriitorilor *a posteriori.* În felul acesta semănătorismul, poporanismul, simbolismul nu apar ca simple diversiuni ideologice, ci ca mişcări literare precis conturate, semănătorismul cu tendinţa sa naţională, un nou mesianism aplicat asupra fondului etnic (Iosif, Goga, Iorga, Sadoveanu, Gîrleanu, Agârbiceanu şi alţii îl compun) ; poporanismul cu teoria specificului naţional (reprezentanţi : Ibrăileanu, Spiridon Popescu, Hogaş, Pătrăşcanu, Jean Bart, Gala Galaction) : simbolismul ca urmare a înrîuririi franceze, cu Petică, Anghel, Minulescu, Davidescu, Bacovia. Paralel se înregistrează îndrumările spre clasicism ale criticii lui Sanielevici şi Dragomirescu, fructificate de scriitori ca Davila, Cerna sau Murnu, şi o ideologie eclectică în jurul revistei *Flacăra,* cu reprezentanţi mai ales în cîmpul dramaturgiei (Eftimiu, Caton Theodorian, Sorbul).

Nici pentru expunerea epocii 1920–1940, devenită pentru noi epoca dintre cele două războaie mondiale, G. Călinescu nu adoptă un criteriu dinafară în clasificarea materiei, dedu-

cînd schema din dezvoltarea și caracterele intime ale literaturii, văzute mereu *a posteriori*. Astfel epoca se deschide cu un capitol consacrat romancierilor, romanul (cel al „gloatei", al copilăriei sau de tip proustian) luînd naștere, la noi, realmente acum cu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, C. Stere, Gib Mihăescu și alții (romancieri și nuveliști). Urmează modernismul, reprezentat teoretic de E. Lovinescu, iar în poezie și proză de Tudor Arghezi, Demostene Botez, Adrian Maniu, G. Topîrceanu, Al. Philippide, Camil Baltazar, Aron Cotruș, Otilia Cazimir. Intimiștii (Bucuța, Perpessicius etc.) fac poezia paternității și proză etnografică, tradiționaliștii (Pillat, Fundoianu, Voronca, Stancu) autohtonizează simbolismul și se dedică poeziei roadelor, ortodoxiștii (Crainic, Voiculescu, Blaga) împărtășesc doctrina miracolului cu diferențieri, Blaga avînd propria sa doctrină a „misterului", avangarda, adică dadaiștii, suprarealiștii, ermeticii, cu Tzara, Urmuz, Ion Barbu, Vinea, Matei Caragiale etc.

Ultimele două capitole privesc alte orientări din epocă (critica lui Zarifopol, Ralea, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, proza memorialistică și documentară, noul roman citadin, literatura feminină, poezia profesiunilor, eseniniștii, poeții provinciali și tineri) și noua generație cu filozofii neliniștii, aventurii, și experiențelor (aici apar filozofiile mituri ale

lui Pârvan, Blaga, Nae Ionescu) şi romancierii gidieni (Mircea Eliade, Celarianu, Anton Holban). Fiind vorba de literatura unui deceniu (al patrulea) în curs de desfăşurare, autorul s-a mulţumit doar cu un tablou conceput de la mică distanţă, fără perspectiva necesară istoricului şi care îşi întocmea compendiul îndată după apariţia lucrării de bază. Oprindu-se cu expunerea în 1940, G. Călinescu a introdus numai extrem de puţine fapte în noua lucrare, în afară de Codru-Drăguşanu, pe Al. Rally, Mihai Beniuc, Dimitrie Stelaru, iar la ediţia a doua a compendiului cîteva amănunte la Ioan Catina, Baronzi, Caragiale, Slavici, Caracostea, Ionel Teodoreanu, Sergiu Dan, Geo Bogza. Părăsind compendiul în forma apărută în 1946, autorul a trecut în pregătirea unei noi ediţii a lucrării mari, nu în sensul aducerii ei la zi, ci în sensul revizuirii şi completării textului din 1941. Pînă către sfîrşitul anului 1964, G. Călinescu a publicat cea mai mare parte a schimbărilor întreprinse, în diverse periodice ca *Naţiunea* (1947), *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* (1952–1964), *Contemporanul*, *Steaua* etc. (a se vedea astfel de adausuri şi în ediţia a doua a compendiului, corespunzător stadiului cercetărilor de pînă în 1946). Au fost corectaţi în Indicele din prezenta ediţie anii care în ediţia a II-a a compendiului apar greşiţi (de pildă la N. N. Beldiceanu, care nu s-a născut cum credea Th. Cornel, în 1881, nici în 1882, cum

credea în 1946 G. Călinescu, ci, după actul văzut de el mai tîrziu, în 1879).

Scris în scopul de a informa pe români și pe străini asupra contribuției noastre la cultura europeană, compendiul de *Istoria literaturii române* de G. Călinescu este cea mai importantă lucrare de acest fel întocmită la noi pînă astăzi. Cu excepția *Istoriei literaturii române contemporane* de E. Lovinescu, cartea lui G. Călinescu are un avantaj chiar asupra lucrărilor de proporții care tratează literatura română parțial sau total. Neajunsurile sînt provocate de lipsa sau inconsecvența utilizării criteriului axiologic. Tipăriturile lui Coresi și ale lui Chesarie de Rîmnic fac pe N. Iorga să vibreze mai mult decît opera lui Rebreanu sau Arghezi. Cartojan nu ierarhizează sub raportul valorii pe cronicarii moldoveni și n-a avut curajul să-și publice cursul său despre Dimitrie Cantemir, Bogdan-Duică insistă asupra lui Barac mai mult decît asupra lui Eliade, D. Popovici acordă un merit mai mare lui Radu Tudoran și lui George Lazăr decît lui Budai-Deleanu și lui Eliade Rădulescu, a căror valoare artistică n-a înțeles-o niciodată.

G. Călinescu este, alături de E. Lovinescu, singurul istoric literar fără eclipse în privința criteriului estetic, cu o scară precisă de valori și cu analizele cele mai adînci. Examinează diversele contribuții și lucrări ale istoricilor literari, desigur onorabili și merituoși din trecut, cum ai

asista la acordarea unui pian. Deschizi apoi *Istoria literaturii române* de G. Călinescu. Un compozitor de geniu, Beethoven, intră tumultos în scenă. Începe marele concert.

(„Postfață" la *G. Călinescu, „Istoria literaturii române", Compendiu,* EPL, București, 1968, p. 397–402.)

EUGEN SIMION

G. CĂLINESCU, «OPERA LUI MIHAI EMINESCU»

Ce l-a hotărît pe G. Călinescu să scrie o biografie și, apoi, în cinci volume, să examineze opera lui Eminescu, ne spune chiar el în mai multe rînduri. Dorința de a vedea drept în literatura contemporană, de a da — cu alte cuvinte — cronicarului literar o perspectivă critică mai justă, ferindu-l, astfel, de exagerările obișnuite ale publicistului, l-a îndemnat să caute cîmpul istoric și cîmpul istoric pentru un critic român înseamnă înainte de orice Eminescu. A citit, deci, cu un ochi atent și proaspăt opera poetului și, cum opera cunoscută nu cuprindea la acea dată decît o mică parte din scrieri, G. Călinescu a trecut curajos la descifrarea și transcrierea manuscriselor. Operație complicată, dezagreabilă, necesară totuși pentru că postumele arată și altă față a poetului. Criticul și-a pierdut vremea, așadar, copiind lungi extrase și această pierdere de vreme a dus la scrierea monografiei pe care o știm.

G. Călinescu nu a fost cel dintîi care a acordat preţuirea cuvenită *postumelor* dar a fost, indiscutabil, cel dintîi ochi critic ce le-a citit cu pricepere pe toate şi a încercat, apoi, a reconstitui, luînd în consideraţie întreaga operă, cronologic, şi geografia spiritului eminescian. Întîia lui intenţie aceasta a fost : „ o refacere anatomică a tabloului spiritului creator eminescian", dar cum operaţia presupune un proces critic mai adînc, G. Călinescu a combinat metodele şi a cercetat acelaşi poem cu mai multe feluri de lupe. Cea dintîi îl *descrie*, cea de a doua arată întinderea şi adîncimea lui *filozofică*, alta dă o judecată *ideologică*, stabilind relaţiile cu alte opere şi chiar cu alte literaturi, şi numai după aceea criticul, cu toate fotografiile pregătitoare în faţă, trece la analiza estetică propriu-zisă a versurilor. Calea nu-i aşa de simplă şi nici atît de dreaptă pe cît am arătat noi, pentru că o judecată filozofică presupune, cînd este vorba de o scriere literară, şi o privire estetică şi G. Călinescu nu este criticul care, în faţă cu un poem, să nu spună într-o propoziţiune cel puţin ce crede despre valoarea lui. *Descrierea operei* este, în fapt, o primă judecată critică despre ea : rezumatul concentrează elementele creaţiei şi stabileşte o ierarhie a semnificaţiilor. Întîia ediţie întretăia aceste radiografii critice cu lungi citate din opera postumă, cu ideea că toate proiectele poetului trebuie aduse la cunoştinţă cititorului. Proiectele au fost între timp publicate şi G. Călinescu a trebuit să ţină

seama (deşi numai într-o mică măsură) de acest fapt, reducînd din lungimea extraselor sau suprimînd de tot altele. Aduce, în schimb, exemple noi sau corectează pe cele vechi în urma unei cercetări noi a manuscriselor. Aici se vede că G. Călinescu, iritat nu o dată de umoarea şi prejudecăţile eminescologilor, nu înfrînge pînă la capăt în el orgoliul specialistului. El a creat un Eminescu din consultarea operei antume şi postume şi ţine să rămînă la ceea ce a creat.

Poziţia aceasta se poate înţelege pînă la un punct, deşi, fiind vorba de texte, o confruntare a lecţiunilor n-ar fi fost de prisos. G. Călinescu nu pune însă preţ pe astfel de lucruri şi, într-un capitol *(tehnica exterioară)* arată zădărnicia de a număra silabele şi de a urmări metamorfozele versului. Pentru el poezia este altceva decît arta de a versifica şi, în acest caz, un cuvînt transcris greşit nu modifică judecata despre poem. Faptul se poate discuta, sigur este însă că G. Călinescu, revăzînd textul vechi al monografiei, capătă convingerea că esenţialul, în ce priveşte opera poetului, îl spusese. Cartea era oarecum haotică, dar numai pentru ochiul superficial. Cititorul avizat putea vedea cu uşurinţă firul critic şi putea înţelege necesitatea unei documentări vaste cînd în discuţie este un poet ca Eminescu, obiect perpetuu de comentarii entuziaste şi superficiale. O nemulţumire faţă de prima redactare, G. Călinescu are, totuşi, mai ales în privinţa limbajului (cam *bombastic*). Prefaţa, pregătită pentru ediţia revăzută

de acum, ne avertizează că autorul a privit curajos, convins că este o vină a încerca să spui în critică mai mult decît spune opera însăşi. Este efectul pe care îl produce (imaginea este extraordinar de sugestivă !) „o ramă excesivă în jurul unui tablou". Ce a schimbat, atunci, G. Călinescu ? A uşurat (spune chiar el) comentariul de parantezele inutile şi a dat materialului o organizare, nu cu totul nouă, dar mai riguroasă şi mai accesibilă. Compoziţia rămîne, în linii generale, aceeaşi *(Descriere a operei, Cultura, Eminescu în timp şi spaţiu, Filozofia teoretică, Filozofia practică, Teme romantice, Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica interioară, Tehnica exterioară)*, în interiorul capitolelor criticul a deschis însă pîrtii noi şi a grupat comentariile în jurul unor motive (teme) fundamentale.

Nu-i vorba însă numai de o haină nouă pe o gîndire critică veche. G. Călinescu n-a schimbat, adevărat, nimic din esenţa judecăţilor lui, dar şi-a reformulat ideile şi a introdus subtilităţi noi în comentariu, a concentrat, apoi, şi a stabilit o nouă gradaţie a impresiilor, lărgind totodată sfera informaţiei. Mai ales aspectul din urmă este izbitor în noua ediţie a *Operei lui Mihai Eminescu.* Criticul a trecut – spune chiar el – la o recercetare a izvoarelor cu scopul de a fixa mai bine opera poetului în cadrul literaturii universale. Săgeţi nenumărate arată în cartea lui G. Călinescu direcţiile gîndirii eminesciene şi indicaţii noi sugerează raza

ei de întindere filozofică. Pagina critică (mai ales în *Descrierea operei* și *Cultura*, dar și în *Filozofia patetică* și *Teme romantice*) este congestionată de amănunte, de titluri și citate din mai multe literaturi. Subsolurile aduc alte valuri de informații, cu rezumate de opere și precizări de izvoare adesea savuroase. Cartea lasă o impresie extraordinară de elaborare intensă, de acumulare neobișnuită de date, în spiritul unei seducătoare erudiții. G. Călinescu, care a luat totdeauna în rîs pe izvoriști, socotind comparatismul un refugiu al învățaților fără spirit critic, face, acum, cu voluptate, comparatism : stabilește posibile influențe, scrie istoria unui motiv literar, cu grija, totuși, de a nu lăsa nici o clipă impresia că valoarea poemului poate fi determinată de numărul izvoarelor ilustre. De această eroare G. Călinescu se ferește, și, cînd are prilejul, ironizează pe cei care nu pot spune despre o terțină că este bună sau rea fără a umple pagina de titluri și citații străine. El are obiceiul să zică în astfel de cazuri de hipertrofie a spiritului critic : „bunul simț nu găsește nici o asemănare", sau, mai simplu : „apropierea este absurdă".

Este una din prejudecățile pe care le întîmpină cartea lui G. Călinescu. Sînt și altele, ca de pildă, pedantismul cărturăresc sau prejudecata că Eminescu este un *monstru eruditionis*, omul cel mai învățat al veacului, întîiul în toate: și în filozofie, și în economie politică și în filo-

logie etc. G. Călinescu este însă de părere că pioşenia şi critica sînt lucruri deosebite şi cine vrea să dea o judecată dreaptă despre un autor trebuie să omoare în el orice pornire idolatră. Adevărul n-are nevoie de lacrimile sentimentalismului nostru, nici de orgoliul simțului patriotic. Eminescu este – indiscutabil – un mare poet, un spirit genial, dar genialitatea este o noțiune pe care numai totalitatea operei o poate dovedi. A descoperi în fiecare rînd aşternut pe hîrtie sclipiri de geniu este un lucru neserios și tocmai această neseriozitate o înlătură de la început G. Călinescu, punînd studiul lui pe singurul temei real, acela al spiritului critic treaz. Criticul va da, în consecință și judecăți severe, în privința mai ales a versurilor declamatorii și abstracte din tinerețe. El continuă, astfel, linia critică din *Viața lui Mihai Eminescu,* unde biograful avea de luptat cu un număr tot atît de mare de legende și prejudecăți. O anumită cruzime critică este, așadar, necesară, și ea se îndreaptă, înainte de orice, împotriva literaturii idolatre și belferești crescute în marginea operei lui Eminescu. De la întîia pagină, G. Călinescu simte nevoia unei delimitări, și pe măsură ce înaintăm în lectură sporește și numărul ironiilor și aluziilor. *Cineva, unii, un oarecare specialist* sau un *așa-zis specialist,* sînt formule curente de neantizare a adversarilor. Acestea fac textul critic – fatal arid fiind vorba de proiecte și amănunte bibliografice – viu și agreabil la citire.

Opera lui Mihai Eminescu este, pe scurt, nu o carte nouă, dar o carte cu multe lucruri noi, curățată în orice caz de zgura primei redactări și cu linii, în ce privește compoziția, mai precise și mai suple, fără ca aceasta să însemne o frînare a elanurilor critice, o potolire în vreun fel oarecare a arderii spirituale. Impresia este că peste vechea materie incandescentă a volumelor a trecut, acum, o privire critică mai înaltă și mai plină de nostalgii eline.



Intîiul volum din *Opera lui Mihai Eminescu* a apărut în 1934, ultimul (al V-lea) în 1936, la puțin timp, deci după ce G. Călinescu scrisese cartea ce a produs cea mai vie și mai contradictorie emoție critică : *Viața lui Mihai Eminescu*. Trecerea de la biografie la exegeza operei a fost firească și criticul a explicat-o nu ca o intenție de specializare (ideea împotmolirii unui intelectual într-o singură problemă fiindu-i nesuferită !), ci din nevoia de a duce la capăt o lucrare începută. Să fie numai atît ? Ambiția tînărului Călinescu este, desigur, mai mare. El vrea să scrie un studiu cuprinzător despre Eminescu și să justifice critic o operă aflată pe buzele tuturor. Această ambiție este dublată de o muncă faraonică. Contemporanii (între ei severul Paul Zarifopol) sînt uluiți de puterea de elaborație și de voința autorului de a cuprinde un material literar enorm. I s-a reproșat cărții stufozitatea

și obiecția nu e fără adevăr, dovadă — între altele — că G. Călinescu însuși a simțit nevoia după 30 de ani de la apariția studiului să spargă blocurile comentariului și să simplifice, acolo unde este cazul, demonstrația. Însă mai important decît acest amănunt este următorul : *Opera lui Mihai Eminescu* este expresia cea mai fidelă, poate, a spiritului tînăr călinescian. Mai mult decît în *Viața lui Mihai Eminescu* se vede aici detașarea lui G. Călinescu de vechile inerții ale criticii, efortul — în fine — de a impune un nou limbaj. Procesul se desfășoară sub chiar ochii noștri, de la un capăt la altul terminologia devine mai sigură și observațiile mai pline de sens. Textul de acum reduce, într-o privință, din impresia de elaborare febrilă, sub presiunea fișelor, dar lasă neatinsă sugestia — și acesta este lucrul cel mai important — că o forță neobișnuită de creație critică încearcă pentru prima oară în cultura noastră să cuprindă și să stăpînească opera unui mare spirit, de două ori dificilă : o dată prin substanța proprie, a doua oară prin stratul de idei false ce a adunat în jurul ei.

În ce chip procedează G. Călinescu ? Printr-o descripție amănunțită, cum se știe, a operei antume și postume, întocmind, astfel, cea dintîi fișă critică a ei. Cîteva definiții memorabile ne întîmpină încă din această fază : *Luceafărul*, de pildă, este un „catehism al geniului", *Memento mori* cuprinde „jălalnici psalmi", alt poem arată o „metafizică uranică a sufletului". G. Călinescu

încearcă a prinde esența unei scrieri în formule lapidare, indicînd – pe scurt – temperatura ei spirituală. *Sarmis* ar fi dominat de un pesimism sarcastic și de o filozofie machiavelică. Fișa ideologică a poemului dramatic *Mira* înregistrează : „exaltarea schilleriană, naționalismul patetic, elogiul bătrînilor și vestejirea tinerilor, stilul declamator (...), firea demoniacă a personajelor" și, cu aceasta, criticul a spus îndeajuns pentru a ne face o idee despre operă. O primă privire cercetătoare trece peste ea și rezultatul este comunicat pe scurt, la capătul, de regulă, al unui rezumat și al unui lung extras din manuscrise. Pentru proiectele epice ale lui Eminescu, radiografia critică indică „amestec de scriere de colportaj, de poveste gotică și de Hoffmanism", cu precizarea suplimentară în cazul nuvelei *Cezara* că, „stilisticește, ea rămîne în cadrul romantismului jean-paulizant, cu peisaj italic, rousseauianism și extaz în fața naturii". O fișă centralizatoare indică, la sfîrșitul acestui capitol, rezultatul cercetării. Criticul împarte opera pe epoci (împărțire, în general, făcută și de alții) și stabilește, ca să spunem așa, psihologia spiritului eminescian în aceste faze. În cea dintîi (epoca prestudențească), caracteristică ar fi „o inspirație patriotică înăbușită de alegorie și platonism naiv, cu eroi lunatici și filozofanți, cu tînguiri fără durere profundă și exaltare pasionată fără sensualitate"... Ca student, Eminescu este dominat, spiritualicește, de un patriotism mai politic („cu început de xenofobie"), la care se adaugă „by-

ronismul și faustianismul, o mare bucurie de aberație fantastică, teoria dragostei angelice și demonice cu izbucnirea sensualității, schopenhaurism integral și cam zgomotos, obsesia morții cuiva"...

Este limpede că G. Călinescu încearcă a lua, acum, de sus, fotografia unui mare fluviu, indicînd, de exemplu, pentru ultima etapă a creației eminesciene, un naționalism explicat sociologic și o mizantropie profundă, cu izbucniri de mînie colorată în pamflete.

Criticul face, deci, biografia operei silit de împrejurarea că opera este insuficient cunoscută, dar biografia înseamnă, în fapt, pentru G. Călinescu, o radiografie rapidă a spiritului, o fixare a frontierelor, o acumulare – în fine – de indici necesari în operațiile următoare.

Cultura, Eminescu în timp și spațiu – al doilea capitol – cercetează întîiul strat al operei, cel filozofic. Este locul unde G. Călinescu pune cele mai multe date bibliografice, *Opera lui Mihai Eminescu* fiind din acest punct de vedere cartea cea mai erudită din critica românească. Textul foiește de referințe și numărul trimiterilor la subsol crește. Sînt paginile cele mai aride ale studiului, dar G. Călinescu știe să îndulcească severitatea textului prin comentarii din loc în loc mai apropiate de natura estetică a poemului. În *Cînd te-am văzut, Venero* remarcă, de pildă, accentul baudelarian, în altă parte sufletul naturist al creației și, înainte de orice,

un sentiment al proceselor fundamentale în univers. Intenția mai profundă a studiului este de a defini spiritul eminescian în întindere, amplitudinea lui. Un Eminescu preocupat de mitologia nordică și de filozofia indiană, avizat în ce privește economia politică, filologia și istoria, un spirit, în fine, romantic – foarte cultivat și speculativ în cadrul unei gîndiri mitice, un vizionar cu multă știință de carte, fără a fi un monstru de învățătură – aceasta este imaginea ce se prefigurează în rîul unei documentații vaste. Surprinde, aici, prețuirea din cale-afară de binevoitoare a criticului pentru Bolliac („un viguros poet al colosalului, al devenirii cosmice, al invectivei") și Depărățeanu („poet remarcabil, avea sarcasm și o mare inventivitate verbală"), în contrast cu opinia foarte reticentă față de un poem ca *Odă în metru antic*: „o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificație latină, făcute pe temeiul lui Horațiu" (p. 365, vol. I).

Strîns legat de capitolul *Cultura lui Eminescu* este cel următor: *Filozofia teoretică*, unde criticul încearcă a da o traducere filozofică a simbolurilor. El are de întîmpinat acum altă serie de prejudecăți, pe deasupra tuturor prejudecata criticii ce vede prea multe înțelesuri într-o operă. *Luceafărul* a devenit o scriere inițiatică și G. Călinescu se amuză citind interpretări hazardate. Pentru unii Hyperion este un Orfeu paganic, pentru alții Logosul, verbul creator sau, într-o alegorie mai apropiată de condițiile noas-

tre, Luceafărul ar reprezenta România geologică, iar Cătălina naţia românească etc. Dar ce poate să însemne mitul Luceafărului ? G. Călinescu propune şi el o interpretare, nu cu totul nouă: Luceafărul, — temă comună romantismului — e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirînd fericirea edemică a topirii în natură, care îi este însă refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoaşterea mecanicii lumii, şi anume conştiinţa, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrăţietor cu natura, spre care alergase goală Cezara. Prin chiar mitul său de altfel, Hyperion e „cel de sus", titanul zonei siderale, părinte al soarelui şi, prin opoziţie cu Pămîntul, divinitatea substanţei fotoeterice"... (II, pag. 102).

Cu aceasta, criticul a păşit propriu-zis pe terenul analizei. Portretul dinainte e reluat sau, mai bine zis, G. Călinescu ajunge la el pornind din alt punct al operei. Se observă în comentariu un procedeu pe care criticul îl semnalează la Eminescu. Poetul nu reface poemul, nu reia, altfel zis, azi ceea ce a abandonat ieri, ci elaborează pe aceeaşi temă un nou poem, luînd totul de la început. Cu oarecare nuanţări aceasta este şi tehnica folosită de critic : demonstrează de fiecare dată uranismul sau neptunismul lui Eminescu. G. Călinescu urmăreşte, în fond, cîteva idei fundamentale, în toate învelişurile poemului, dînd impresia unui pictor care refuză să-şi încheie tabloul. Şi în

Filozofia teoretică și în *Teme romantice* și în alte capitole, e vorba, în fapt, despre lucruri asemănătoare : *sideromania și somnia* lui Eminescu, despre *borealismul, naturismul,* mizantropia sau obsesia genezei și a stingerii universului. Deosebirea este doar că datele poemului sînt privite, aici, din unghiul unui sistem teoretic. Care este aceasta în cazul lui Eminescu? Criticul se desparte și în acest punct de alți interpreți. Filozofia poetului este eclectică și a vorbi de o gîndire originală înseamnă a forța adevărul. Originalitatea reală este aceea că izvorăște din interpretarea personală a unor idei cu o circulație largă în filozofia veacului. Eminescu este un schopenhauerian (acest element este indiscutabil) și în compunerea gîndirii lui intră un pesimism afectiv, idealism transcendental, heraclitism, naturism cu elanuri dionisiace și — fapt important — multe concepte nebuloase. Pe acestea criticul le studiază în subcapitole speciale : *ocultism, geocentrism, magie, teoria îngerilor, metempsihoză,* în stilul asociativ cunoscut. Întrebarea este, văzînd influențele din Schopenhauer, Fichte, Hegel, Hartman, ecourile, apoi — din filozofia indică și familiaritatea lui Eminescu cu ocultismul, magia etc., în ce constă contribuția poetului pe acest plan. G. Călinescu are și la această problemă un răspuns : „în primatul naturii și al corelatului ei uman, instinctul". Acesta vrea să spună că Eminescu interpretează în chip propriu

simbolurile filozofiei şi în privinţa, de pildă a ascezei – ca soluţie de viaţă – deosebirile de Schopenhauer sînt însemnate. Ieronim, Cezara, Euthanasius sînt nişte naturişti voluptoşi. Fuga lor din viaţă înseamnă nu o omorîre în ei a dorinţei de a trăi, ci prilejul unei explozii de vitalitate. Faptul este evident şi lucru nou în interpretarea lui G. Călinescu este de a fixa acest amănunt într-un sistem mai general de simboluri. Numai atît ? Este, fireşte, şi modul lui G. Călinescu de a face analiza unui text şi de a-l folosi ca pretext pentru o creaţie critică nu cu totul independentă dar suficient de detaşată şi cu sugestii atît de personale încît, de la un punct, obiectul de meditaţie devine subiect ce se cercetează pe sine cu o nelinişte din ce în ce mai mare. *Neptunismul, uranismul* sînt, în egală măsură, concepte călinesciene şi, din nişte versuri care la prima vedere nu spun nimic, criticul găseşte surprinzătoare temeiuri de reflecţie. Cartea aceasta, vrem ca să spunem, are un lirism fundamental, deşi există multă stăpînire de sine în comentariu şi o voinţă de obiectivare ce se observă numaidecît. G. Călinescu creează, în fond, din materialul oferit de opera poetului, oglinzile în care să se reflecte nu numai adîncimile unui mare liric, dar şi înfăţişările spirituale ale criticului. A-l numi (folosindu-i limbajul) un *uranid* cu aspiraţie (prin frecventarea asiduă a culturii) apollinică nu este departe de

ideea pe care G. Călinescu însuşi o are despre sine.

Filozofia practică urmăreşte modul în care sînt traduse concepţiile dinainte în articolele politice. Nu sînt propoziţiuni critice noi aici şi nici nu se vede o interpretare care să nu fie în spiritul adevărului. Multe probleme sînt delicate (naţionalismul lui Eminescu, de pildă) şi G. Călinescu caută poziţia cea mai obiectivă pentru a le discuta. *Xenofobia, antiliberalismul* sînt atitudini economice şi a le interpreta altfel este o exagerare. Eminescu este un conservator progresist şi toate teoriile lui pornesc de la principiul că societatea trebuie să urmeze îndeaproape natura. Atingînd această idee (însoţită de o exemplificare vastă), criticul rediscută conceptul şi aduce metafore noi în sprijinul naturalismului eminescian. Iată, într-un loc, explicaţia nostalgiei pentru viaţa elementară a materiei: „O stare de inocenţă bizuită pe instinctul sexual nu mai are nimic din ascetismul sterilizat al anahoretului schopenhauerian. Pustnicii lui Eminescu fug de formele prea înaintate de conştiinţă, dar contemplînd natura nu scot un ferment de anulare a voinţei universale, ci o voluptate de a se topi în Cosmos. Aceşti pustnici naturişti caută în natură fericirea dezlănţuirii totale a instinctelor. Privaţiunea lor nu e primitivă, ci hedonistică şi asceza înfăţişează numai o întoarcere dionisiacă spre treptele de jos ale obiectivizării Voinţei"...

Elementul inedit în această interpretare, dată și mai înainte, este ideea Voinței schopenhaueriene, fixarea, altfel zis, unei atitudini morale pe o bază filozofică. Ochiul nostru rămîne surprins de astfel de corelații scoase din textele cele mai comune. Un fapt este limpede în demonstrația călinesciană : filozofia practică a lui Eminescu pornește dintr-o concepție teoretică mai generală și, în acest caz, ziaristica lui nu trebuie interpretată ca fructul unei simple doctrine de partid și nici nu trebuie scoase din ea (cum s-a făcut) temeiuri pentru a justifica o poziție politică practică. Articolele arată o concepție unitară și o stare de spirit.

Ar fi de discutat aici *reacționarismul* lui Eminescu de care au vorbit și G. Ibrăileanu și E. Lovinescu. Este Eminescu un *reacționar* ? Întrucît se opune noilor forme sociale, da, dar în acest caz și Maiorescu, Creangă, Caragiale, chiar Gherea sînt *reacționari* pentru că resping, ca toți scriitorii din aceste decenii, liberalismul ca doctrină politică și pe liberali ca oameni politici. Critica lor vizează ceea ce Eminescu numește *bizantismul* social, o stare, adică, morală și, din acest punct de vedere, rezerva este îndreptățită. Fiind apoi vorba de articole în care intră, deși sub chipuri deghizate, multă artă, critica este pe de-a-ntregul îndreptățită, pentru că — lucrul cunoscut — arta are totdeauna dreptate. G. Călinescu nu ocolește aceste lucruri mai complicate și păstrează totdeauna în judecată o poziție de obiectivitate. I s-ar putea

reproşa doar că pune prea mare seriozitate în a examina, de exemplu, ideea de *stat* la Eminescu sau aceea despre *liberul schimb şi prohibiţie, presă, biserică, educaţie* etc., deşi multe din ideile poetului sînt comune în epocă.

Am putea socoti capitolele de pînă acum ale cărţii ca o pregătire îndelungată şi amănunţită pentru ceea ce urmează, o punere în temă documentată, înainte de a intra propriu-zis în inima operei literare. Însă noi ştim că aceste forări în straturile operei au scos la suprafaţă multe simboluri şi au dat minţii noastre o imagine despre întinderea şi profunzimea spiritului eminescian. *Temele romantice* şi celelalte diviziuni caută a prinde acum, în formule mai precise, substanţa lirismului.

Două sînt după Călinescu temele fundamentale în opera lui Eminescu : *facerea şi desfacerea,* geneza şi extincţia, *fundul cosmogonic şi fundul eschatologic.* Din acest binom derivă toate atitudinile (miturile) poetului : *lunatismul, somnia, uranismul, neptunismul, borealismul,* idealul *artemidic* (idealul, cu alte cuvinte, al femeii virile), vocaţia uranică etc. Motivele sînt studiate o dată ca teme în cadrul romantismului şi, a doua oară, sub o formă mai concentrată, ca nişte concepte de sine stătătoare. În primul caz, G. Călinescu întocmeşte ceea ce am putea numi, cu o formulă a lui Gaston Bachelard, o *diagramă poetică.* Aceasta înseamnă a examina temele (obiectele) lirice şi a stabili capacitatea lor poetică. G. Călinescu este cel dintîi

care procedează astfel în critica noastră (procedeul va fi reluat în eseul *Universul poetic*). *Luna, cristalul, statuile, mortul frumos, femeia titanică, geniul, nebunia* sînt simboluri cu o largă circulație în cadrul romantismului și de ele se leagă o psihologie și o metafizică poetică. Un studiu comparativ al *obiectului* este, în această împrejurare, necesar. *Lumini siderale*, iată o noțiune curentă și ea iese din poziția contemplativă a romanticului față de macrocosmos. O întîlnim la Eminescu *(La steaua)*, dar și la Platon, Cicero, Fontenelle, Goethe etc. Și mai bogat în semnificații este cristalul. G. Călinescu, făcîndu-i diagrama de care vorbeam, concentrează multă erudiție și o mare putere de a fantaza. Giordano Bruno, Iakob Böhme, Hegel, Luis Vélez de Guevara, Grimmelshausen, Paracelsus, Tiek, E.T.A. Hoffmann și bineînțeles Eminescu (pretextul acestei seducătoare incursiuni) sînt doar cîțiva autori care au pipăit cu ochiul spiritului lor suprafața netedă și translucidă a cristalului. El este o lacrimă a materiei amorte sau, în imaginația lui Călinescu — „un succedaneu al luminii solare pe pămînt și, magic, el este, în afară de foc, momentul cel mai luminos al Spiritului pietrificat în regnul mineral. Pe de altă parte, în lumea fizică, un cristal este un indiciu de organizare, deci de revelare formală a Spiritului. Pămîntul însuși, în întregul lui, este un organism de structură cristalină, e un «Kristall des Lebens». Asta e părerea lui Hegel. Am putea adăuga că față de lutul a-

morf, cu desăvîrşire absurd şi deprimant, cristalul este un mesaj logic al geologiei, un prilej de inteligibilitate în lumea haosului material."

În astfel de disocieri în care intră multă ştiinţă de carte şi o fantezie critică fără egal, G. Călinescu este mai călinescian decît oriunde. Se vede limpede ştiinţa lui de a apropia lucruri imposibile de apropiat, altfel, zborul înalt al spiritului şi coborîrea lui cu repeziciune la sol purtînd cu sine prada unei metafore rare.

Popasul următor este mai îndelungat. Referinţele biografice sînt mai rare, criticul – punînd accentul pe analiză – caută a numi, acum, noţiunile de bază ale lirismului. Esenţială este, după Călinescu, Somnia, cufundarea – cu alte vorbe – în inerţia vegetală. Opera lui Eminescu este dominată de acel element hipnotic, multe nuvele fiind succesiuni de adormiri. Eroii adorm în împrejurările hotărîtoare ale existenţei lor. Legat de această stare a spiritului este visul, momentul culminant al *somniei*. G. Călinescu examinează pe toate feţele şi acest element. Nuvelele, poemele mai sînt citite o dată din acest unghi, cu încheierea – evident dreaptă – că pentru romanticul Eminescu visul reprezintă regimul liric normal. Se poate vorbi, atunci, de *oniromancia* eminesciană.

Mişcarea critică următoare atinge două puncte esenţiale ale poeziei : *neptunismul* şi *uranismul*. Pentru Eminescu ele sînt, mai întîi, reprezentări ale haosului cosmic, aspiraţii, apoi intime ce asociază aproape toate momentele esenţiale

ale existenței : iubirea, geneza, stingerea, visul etc. Zborul, de pildă, reprezintă un moment important în dragostea eminesciană, ca și somnul. Tot așa apa, element primordial matern. Poetul creează o adevărată *mitologie neptunică*. G. Călinescu a descoperit, cu un cuvînt, fața uranică și fața neptunică a lui Eminescu și tot el a vorbit pentru prima oară de *borealismul* poetului. Însă borealismul este numai o reprezentare din ceea ce am putea numi la Eminescu, vocația serafică. *Serafismul* constituie altă față a spiritului eminescian și este de mirare că G. Călinescu n-a insistat asupra ei sau, mai bine zis, n-a pus-o în rîndul atitudinilor (miturilor) mari. Nuvelele, versurile erotice, poemele de reverie cosmică au un strat serafic, un moment de liniște și lumină. El apare de obicei la capătul unei aventuri prin haosul universului sau constituie punctul ei de pornire. Am numi serafismul starea de grație a spiritului eminescian, aceea care sugerează un echilibru, o suferință depășită, o aspirație dobîndită pentru o clipă. E limbul lirismului eminescian, podul subțire de ceară dintre extazul iubirii și sentimentul adînc al morții. Chiar adormirea începe, la Eminescu, printr-o operație de sublimare a naturii, iar în ce privește visul este lucru știut că el reprezintă o acumulare de viziuni edenice.

În vecinătatea acestor aspirații, dacă nu chiar în momentul lor hotărîtor, se află sentimentul erotic. Este punctul în care G. Călinescu se îndepărtează cel mai mult de critica tradițională.

Întîiul șoc îi provocase *Viața lui Eminescu*, *Opera* aduce o documentație suplimentară și rezumă ideile în propozițiuni mai răspicate. Acestea sînt pe scurt următoarele : erotica lui Eminescu este lipsită de spiritualitate, ea se bizuie pe inocență, dar în nici un caz pe „virginitatea îngerească". Prezența conștiinței constituie o tulburare a mecanicii sănătoase a firii, iar dacă, totuși, ținem să vorbim de spiritualism în poezia de iubire a lui Eminescu atunci ea nu poate fi decît un *spiritualism afrodisiac*. Intelectualism și sentimentalism ? – se întreabă Călinescu, iritat de încăpățînarea criticii mai vechi – „iată ce lipsește din erotica eminesciană, în fundamentul ei suav genitală". Alte noțiuni : *religie sexuală, somnolența estatică* vin să completeze ideea dinainte, formulată, încă o dată în acești termeni : „erotica elementară fără intelectualism și cu o capacitate afectivă care nu trece dincolo de sexualitatea idilică este statornică la Eminescu".

S-a reproșat și se reproșează încă lui G. Călinescu faptul de a vedea în Eminescu un rostogolitor de femei și de a ignora elementul de spiritualitate din poeme ca *Odă în metru antic*. Observația nu este fără temei și E. Lovinescu a încercat în *Mite* și *Bălăuca* să impună (pe calea ficțiunii) o altă imagine a eroticii eminesciene. Chestiunea se poate discuta, dar să vedem cu ce folos. Călinescu a văzut în Venera eminesciană o sălbăticiune ademenitoare și imaginea constituie un element dintr-un portret

mai general. Ideea unui poet care prețuiește în dragoste chemarea inițială, beția îmbrățișării și adormirea, ca moment esențial, rimează cu ideea – fundamentală în studiul lui G. Călinescu – a unui Eminescu, cu o mare intuiție a proceselor vitale. Sub acest unghi, portretul este unitar și, în ciuda a ceea ce s-a spus, criticul dovedește o mare consecvență.

În privința eroticii mai este încă ceva de zis. Ideea unei poezii, în care amorul este întotdeauna ferin (G. Călinescu spune într-un loc : *armăsàresc*) intră în contradicție cu altă idee, subliniată de mai multe ori : aceea de abstragere din lumea violențelor materiale. Faptul, de exemplu, că îndrăgostiții lui Eminescu adorm, *somnia* fiind forma supremă a iubirii, constituie o abatere și chiar o contrazicere a ideii de iubire naturală, în plenitudinea simțurilor dezlănțuite. O explicație a acestei nepotriviri G. Călinescu nu dă și, la drept vorbind, ea nici nu poate fi dată. Criticul se mulțumește a spune doar atît despre erotica poetului : „jălalnică și focoasă" sau – forțînd sensul cuvintelor – „serafism animal".

Trecînd peste alte noțiuni (germinația, geologia sălbatică, rusticitatea etc.), să vedem mai precis opinia criticului despre valoarea poemelor. O aflăm mai ales în capitolul *Tehnica interioară*, unde G. Călinescu judecă cu precădere poeziile antume. Părerile nu sînt deloc pioase. Am semnalat cîteva severități. Pot fi aduse și altele. În genere, poezia publicată în faza de

început nu place criticului. O găseşte distructivă şi abstractă, sufocată de cuvinte fără rost. În această categorie intră *Veneră şi Madonă, Înger şi Demon*, dar şi alte poeme din epoca de maturitate : *Odă în metru antic, Scrisoarea a IV-a, Kamadeva, Rugăciunea unui dac*. Blestemul lui Sarmis din *Gemenii* îi pare în schimb a fi „tot ce s-a scris mai frumos în poezia română" (409, II). Tot ce s-a scris mai frumos ? Dar poemul acumulează multe abstracţiuni şi este de un retorism bătător la ochi. În genere, criticul respinge sau arată o mare rezervă faţă de ceea ce şcoala a promovat din Eminescu (poemele retorice, poeziile „cu farmec") şi preţuieşte ceea ce spiritele didactice au socotit a fi nebulos şi imperfect în opera poetului.

O detaşare de critica lui Maiorescu se observă numaidecît. Maiorescu preţuia omul clasic din Eminescu, suferinţa abstractă, seninătatea. G. Călinescu îi opune imaginea unui liric vizionar, chinuit de priveliştea haosului universal, un romantic noros şi metafizic, frenetic şi atarxic, de o surprinzătoare modernitate. Alţi critici au dat o mare însemnătate laturii muzicale a versului sau au măsurat (T. Vianu) adîncirea unui cuvînt-cheie : *dorul*, cu tot ceea ce presupune el : contemplaţia senină, nostalgie, voluptatea suferinţei etc. G. Călinescu opune şi acestor reprezentări ideea unui spirit uranic, *urieşesc*, obsedat de marile mituri, un titan – în fine – al speculaţiei tulburi, „pierdut în zările mitului."

Criticul nu pune, apoi, în privința versului, prețuire pe perfecțiunea formală. Luciul de sidef al unui sonet îi trezește suspiciune. Eminescu îi pare a fi uneori prea *stilist* și versul cu prea mult farmec. Urechea prinde cu mai mare plăcere muzica venită din adîncurile poemului decît muzica adormitoare a silabelor. Fîșîitul „buruienilor inconștientului" – cum le zice criticul – solicită în mai mare măsură intelectul și tocmai această participare a spiritului nostru este semnul unei creații vii, inepuizabile. Uneori sunetul acesta îndepărtat ajunge la noi trecînd printr-o pădure de metafore obscure. G. Călinescu ne îndeamnă să nu fim pedanți și să condiționăm plăcerea noastră de geometria versului. *Călin Nebunul*, poem – cum se știe – abandonat de Eminescu, este „o capodoperă de epopee fabuloasă în stil țărănesc, superioară prin invenție verbală și imaginație poetică variantei culte" (p. 524, II). În același sens sînt judecate și *Mureșanu*, *Povestea magului*, *Memento mori*, *Gemenii*, poeme, după critic, capitale, deși nu lipsite de obscurități. Căci sînt și puncte moarte în opera lui Eminescu și G. Călinescu nu se rușinează a le arăta cu degetul. Nu are, în genere, prejudecăți în privința antumelor sau postumelor, și nu-și face un program din a ridica pe unele și a coborî pe altele. La asemenea neseriozități criticul nu coboară niciodată.

G. Călinescu se ocupă, în ultima parte a studiului, de tehnica exterioară, examinează, adi-

că versul sub raport formal. Poemele trec pentru ultima oară pe sub privirea întrebătoare a criticului, pregătit să le întîmpine cu toate instrumentele de expertiză stilistică. El numără silabele și ciocănește arama versului pentru a-i auzi sunetele. Unele-i par „seci și lemnoase", altele pline, de o muzicalitate profundă. Însă operația în sine nu-i face plăcere și, inaintea tuturor, criticul este convins de zădărnicia ei. Este lucru știut că nu se poate explica muzica spiritului prin muzica versului. Criticul duce, totuși, pînă la capăt studiul, arătînd chiar oarecare pedanterie. El indică rimele proaste și rimele bune, urmărește, apoi, mișcarea accentelor în poem și cîntărește versul din punct de vedere sintactic și morfologic. Semnalează cu mare satisfacție „incorectitudinile". Acestea vin în sprijinul ideii mai generale cum că Eminescu n-ar fi un poet interesat de perfecțiunea formei. Calul de bătaie este, acum, Alecsandri, citat mereu ca exemplu de versificator desăvîrșit și plat.

Acest capitol scris fără tragere de inimă vrea să dovedească, deci, că Eminescu nu-și corectează versurile, nu cultivă — cum cred mulți — forma și nu-și reface propriu-zis poemele : scrie altele noi, reluînd ca un compozitor tema muzicală inițială în partituri independente. Studiul variantelor n-are, atunci, nici un rost. Critica genetică este o disciplină care pentru G. Călinescu nu există. Ea nu vede decît vizibilul din operă și nu explică decît explicabilul.

Este, în această judecată, un adevăr și o exagerare. Perfecțiunea versului nu este încă – adevărat – un indiciu de lirism profund, în lume fiind mulți versificatori corecți și foarte puțini poeți mari. Însă a avea aprioric suspiciune față de orice efort de artă – în înțeles, aici, de tehnică formală – este o exagerare. Eminescu silește gramatica să se supună muzicii ideilor, și lasă gîndul să alerge slobod printre vocabule, dar se vede la el și preocuparea pentru acustica și plastica versului. Cine întocmește un dicționar de rime de 500 de pagini cu scopul de a-l consulta și scrie de 13, 14 ori același vers nu arată a fi cu totul dezinteresat de înfățișarea poemului. A susține, atunci, că „varianta lui Eminescu nu țintește îmbunătățirea formei ci găsirea adevăratei mișcări a ideii" (573, II) înseamnă a separa două lucruri ce nu se pot separa, pentru că *găsirea* ideii este totodată *îmbunătățirea* versului. Am fi foarte curioși să știm cum se poate determina metamorfoza ideii fără a vedea succesiunea expresiei materiale a poetului.

G. Călinescu are, cu toate acestea, suficiente motive să fie sceptic față de cei care exultă la Eminescu forma și-l recomandă totdeauna ca model. Însă imitația în poezie nu este posibilă decît pe planul ideilor și, fapt curios, poeții cei mai eminescieni (Arghezi, Blaga, Philippide, într-o oarecare măsură Barbu), sînt aceia care, sub raportul expresiei, se îndepărtează mai mult

decît oricare alții de muzicalitatea versului eminescian.

Mai sînt în studiul substanțial al lui Călinescu și alte lucruri discutabile. Este, de pildă, sigur că Gellianu nu este aceeași persoană cu Anghel Demetrescu, cum a crezut N. Iorga și, după el, și G. Călinescu (p. 569, II). Criticul nedreptățește, apoi, un mare poem : *Odă în metru antic*, și mă întreb cu mirare de ce. *Luceafărul* este examinat de mai multe ori din punctul de vedere al filozofiei și al circulației motivului liric, dar o analiză estetică amănunțită a poemului n-am observat. Să fi avut Călinescu sentimentul că tot ce se poate spune despre această alegorie s-a spus ? Dacă îmi amintesc bine, vechile *Analize* îi acordau mai mult spațiu. Nu avem, apoi, încredințarea că toate articolele incluse în ediția Crețu aparțin lui Eminescu. Sînt destule voci care contestă autenticitatea unora dintre ele. Citind masiv, G. Călinescu nu arată nici o suspiciune privitoare la autenticitatea lor. Însă suspiciunea trebuie să existe pînă ce nu avem dovada concludentă că editorialele (neînsemnate) din *Timpul* au fost scrise de Eminescu și nu de altcineva. Poate că G. Călinescu are această dovadă, dar n-o comunică.

Esențial este însă de a vedea dincolo de asemenea fatalități creația critică, și sub acest aspect *Opera lui Mihai Eminescu* este o carte de cea mai mare însemnătate pentru cultura română. Reapariția ei constituie, indiscutabil, un

mare eveniment literar, deși văzînd blazarea u-nei părți a criticii noastre, n-am zice că acest fapt se înțelege. Critica discută la nesfîrșit o broșură pe o temă similară și se interesează cu mai mare plăcere de versurile inextricabile ale ultimului debut. Curios !

(*Luceafărul*, nr. 34, 35, 36, 37,
august-septembrie 1970.)

BIBLIOGRAFIE ILUSTRATĂ

ION BIBERI, *G. Călinescu*, în *Lumea de mîine*, Forum, [s.a.], p. 160–170.

„Rareori tensiunea între firea nativă și nevoi mentale a fost mai acută și rareori năzuința de reducere prin dialectica și voința de unitate a opozițiilor din adîncuri a fost mai pasionantă ca la autorul «*Istoriei literaturii române*»."

ȘERBAN CIOCULESCU, *Șun sau calea netulburată*, în *Varietăți critice*, E.P.L., [București], 1968, p. 404–408.

„La geneza unei cărți ca *Șun*, în afară de ispita învingerii dificultăților legate de abordarea unui climat moral atît de diferit de al nostru, stă, poate, ca și la elaborarea figurii lui Ioanide, un proces de compensație. Spirit frămîntat, anxios, instabil, autorul și-a proiectat imaginea ideală în eroi echilibrați, senini, constanți, stăpîni pe reacțiile lor interioare [...]."

S. DAMIAN, *Prefață* la G. Călinescu, *Cartea nunții*, E.P.L., [București], 1969.

„Intenția autorului a fost, după cum mărturisește, să refacă în epică modernă idila dintre Daphnis și Chloe. Dacă se admite punctul de pornire, atunci schematismul psihologic, absența detaliilor cu funcție de particularizare se justifică tocmai prin năzuința spre universalitate (în programul lui G. Călinescu, Jim e un simbol)."

PAUL GEORGESCU, *Nasc și în Moldova oameni*, în *Încercări critice*, E.S.P.L.A., [București], 1957, p. 176–191.

„Constatînd structura clasică a romanului îndeosebi pe linia caracterelor, tehnica predominant balzaciană, aminteam în treacăt unele elemente romantice."

KEREKES GYÖRGY, *Megfonta sorsom klotho, s köninek köse temette. George Călinescu, kritikai-irodalomtörténészi profiljához*, în G. Călinescu, *Horatius a libertimus fia.* Irodalomtörténeti és kritikai frások. Fordí totta és a bevezetut irta Kerekes György. Bukarest, ifjúsági Könyvkiadó, 1968.

GEORGE IVAȘCU, *Publicistul*, în *Contemporanul*, 19 martie 1965, reprodus în *Confruntări literare*, E.P.L., [București], 1966, p. 432–437.

„George Călinescu, eruditul profund, criticul și istoricul literar de fascinantă originalitate, poetul și romancierul în cea mai deplin contemporană accepție a cuvîntului avea o idee înaltă despre ziaristică, o stimă contrazicînd flagrant prejudecățile sclerozate în virtutea cărora slujirea zi de zi, oricum – cu statornicie, a opiniei publice, ar ține de zonele periferice ale activității intelectuale. A scrie un articol bun – spunea el – e deseori mai greu decît un studiu erudit."

NICOLAE MANOLESCU, *George Călinescu*, în *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., [București], 1968, p. 47–49.

„Apoi și-a compus o poză de un romantism focos, călătorind sub lună, vînînd mistreți grozavi, bînd vin direct din ploscă."

I. NEGOIȚESCU, *G. Călinescu : „Enigma Otiliei"*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., [București], 1966, p. 261–266.

„G. Călinescu face literatură, adică stă sub o zodie estetică și în operele sale de interes istorico-monografic – de pildă, monografiile sale închinate lui Eminescu și Creangă [...]."

ION PASCADI, *Prefață* la G. Călinescu : *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968.

„Se va spune poate că o asemenea încercare de a-l transforma pe G. Călinescu în estetician este nepotrivită, cunoscut fiind că el a negat caracterul de știință al esteticii [...]."

PERPESSICIUS, *G. Călinescu : „Viața lui Mihai Eminescu"*, în *Mențiuni critice*, IV, Fundația pentru literatură și artă, București, 1938, p. 350–356.

„La aceasta d-l Călinescu a fost înlesnit de două procedee, dovedite de-a dreptul fecunde. Este, întru întâi, marea d-sale sinceritate biografică. Grație ei și considerării fără de scrupule, dar cu prudență dubitativă, a tuturor scăderilor și măririlor eminesciene, viața sărmanului Dionis se sanctifică. Dacă ne e îngăduit a spune : d-l G. Călinescu a întreprins beatificarea lui Eminescu și a izbutit-o. După aceea este subtilitatea cu care biograful pune la contribuție opera lui."

DINU PILLAT, *Reconstituiri biografice. „G. Călinescu"*, în *Mozaic istorico-literar, Secolul XX*, E.P.L., [București], 1969, p. 171–182.

„Sub șuvițele unei coame leonine, linia frunții dominatoare se prelungește cu o mare puritate, în conturul subțire al nasului grec. Ochiul privește undeva în adînc, cu o îngăduire, căreia răsfrîngerea ușoară a buzei de sus îi adaugă parcă un accent de tristețe."

CORNEL REGMAN, *Gr. M. Alexandrescu* în *Cărți, autori, tendințe*, E.P.L., [București], 1967, p. 83–88.

„Călinesciană e, în primul rînd, pasiunea detectării frumosului și metoda de a-l pune în valoare. Comentariul substanțial (fără nimic pedant) introducînd fragmentul norocos, chiar cînd e numai o sfărîmătură de friză, continuă să stea la temelia acestui gen de analiză."

VALERIU RÂPEANU, *Prezența umanistului : G. Călinescu*, în *Noi și cei dinaintea noastră*, E.P.L., [București], 1966, p. 100–103.

„Pagina de publicistică a lui G. Călinescu este pagina unui intelectual, care raportează totul la cîteva coordonate fundamentale : ideea de frumos, de armonie."

GEO ȘERBAN, *Cuvînt introductiv* la G. Călinescu, *Ulysse*, E.P.L., [București], 1967, p. 7–20.

„Călinescu n-a practicat o unică modalitate, numai un drum. S-ar zice că a ales atîtea drumuri, cîte opere. Într-atît împingea de departe scrupulul mulării pe făptura singulară, irepetabilă, dacă nu a unei poezii, în orice caz a unui poet. De la carte la carte proceda diferit, se

lăsa pradă particularităților ei, vrînd s-o cunoască, ca pe o iubită, în intimitatea ei misterioasă. Devenea cu atît mai avid să-i pipăie articulațiile cu cît avea mai clar în minte poate chiar de la primul contact valoarea intrinsecă. Nu-și afla liniștea pînă nu simțea că a epuizat-o, dar la întîia reîntîlnire, tentația de a începe totul de la capăt, neistovit, era mai puternică decît oricînd."

N. TERTULIAN, *G. Călinescu, dialectician estetic*, în *Eseuri*, E.P.L., [București], 1968, p. 103–128.

„Există un consens unanim printre figurile de prim-plan ale esteticii și criticii veacului nostru, de la idealistul Benedetto Croce și marxistul Georg Lukaks pînă la G. Călinescu, în a sublinia caracterul de universalitate umană și de totalitate intensivă în reflectarea vieții ca un atribut al marii arte clasice sau realiste (cu toții fiind într-o măsură mai mare sau mai mică adversari ai modernismului pur sau ai avangardismului."

CUPRINS

I'm writing with my pen

I wrote with it

She tries to convert to Olev

yoga photo

Sleep in heavenly peace

